

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Елизавета Александровна Носкова

ТРАНСИСТОРИЗМ КАК ПРИНЦИП ВЫСТАВОЧНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ КУРАТОРСКИХ ПРОЕКТОВ 2000–2010-Х ГГ.)

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Кураторские исследования»

Научный руководитель:

Савицкий Станислав Анатольевич,
кандидат искусствоведения,
доцент СПбГУ

Санкт-Петербург

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ТРАНСИСТОРИЧЕСКОГО	9
<i>Выводы к Главе I</i>	23
ГЛАВА II. РИТОРИКА ТРАНСИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКИ	26
1. Риторика противопоставления: конструируя «другого»	27
1.1. Противопоставление устоявшимся выставочным практикам	29
1.1.1. Отказ от хронологического оформления экспозиции	29
1.1.2. Отказ от выставления произведения в окружении контекста	34
1.2. Противопоставление академическому искусствоведению	38
1.3. Противопоставление линейному взгляду на историю и время	43
2. Риторика уподобления: «необычайная схожесть»	48
<i>Выводы к Главе II</i>	56
ГЛАВА III. СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ТРАНСИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКИ	59
<i>Выводы к Главе III</i>	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	71
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	75
ПРИЛОЖЕНИЕ	82

ВВЕДЕНИЕ

Материал, к которому обращается представляемое исследование, в периодических изданиях последних лет устойчиво характеризуется как стремительно развивающаяся тенденция, на которую откликаются многие художественные институции¹. Частные галереи, крупные музеи, ярмарки и фестивальные проекты с возрастающей частотой обращаются к кураторским стратегиям, которые получили название «трансисторических».

Трансисторический проект подразумевает объединение в пространстве одной выставочной экспозиции произведений, которые разделены существенной временной дистанцией и не имеют между собой исторических, стилистических или географических способов связи – тех способов, которые в силу своей привычности воспринимаются сегодня как очевидные, почти непосредственные.

Самостоятельным, отчётливо выделяющимся направлением выставочной деятельности трансисторизм становится в конце 1980-х гг., оказавшись в центре внимания нескольких крупных фигур в сфере кураторства (Харальда Зеемана, Руди Фукса, Яна Хоэта и др.). В последующие несколько десятилетий, и в особенности с середины 2000-х гг., наблюдается неуклонный рост числа трансисторических выставок. Сигнализируя о том, что сегодня это явление охватило крупнейшие институции в сфере искусства, трансисторический подход к выставкам избирает² Met Breuer, филиал музея Метрополитен, а Музей Франса Хальса в Харлеме подготавливает масштабный сборник под названием *Transhistorical Museum: Mapping the*

¹ См. напр.: Jenny Saville's Curatorial Response to Rubens Signals A Larger Trend // Artsy. 2015. February 13. URL: <https://www.artsy.net/article/ben-eastham-jenny-savilles-curatorial-response-to-rubens-signals>; Siegal N. Museums Shake Things Up by Mixing Old and New // The New York Times. 2018. April 20. URL: <https://www.nytimes.com/2018/04/20/arts/museums-transhistorical-art.html>; Billard J. What is "Transhistorical Curation"? The Trend That's Sweeping Some of the World's Leading Arts Institutions // Artspace. 2018. May 3. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/trend_report/what-is-transhistorical-curation-the-trend-thats-sweeping-some-of-the-worlds-leading-arts-55390.

² Davis B. With 'Like Life,' the Met Breuer Has Arrived at Something New, Paradoxical, and Strangely of Its Time // Artnet. 2018. May 1. URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/like-life-met-breuer-1275932>.

Field, под обложкой которого собраны статьи большого числа историков искусства, кураторов и философов, размышляющих о трансисторизме в стенах музея и выставочных залах.

Крупным и влиятельным примером, который, вероятно, поспособствовал широкому распространению трансисторического подхода, стала организация экспозиции коллекции Tate Modern в 2000 г. Предложенный музеем способ размещения работ предполагал разделение на несколько секций, внутри которых произведения были объединены не хронологически, а тематически. Этот случай часто фигурирует в критических текстах, затрагивающих вопросы трансисторического в кураторских практиках. Именно к нему обращается, например, Клэр Бишоп, выступая с критикой тематической развески, отказывающейся от хронологии. Она характеризует её как ограниченную, презентистскую, отмеченную релятивизмом и достаточно необязательную в выбранных способах связи между произведениями³.

Позиция, которую занимает Бишоп, отчасти подчинена риторической структуре её книги «Радикальная музеология...» и позволяет автору перейти в следующей главе к описанию способов демонстрации коллекций в трёх выбранных ею музеях, которым удалось подойти к «...переосмыслению современного искусства через призму особого отношения к истории»⁴ путями, очевидно, лишенными перечисленных выше недостатков тематической нехронологической выставки (термин «трансисторическая выставка» в книге не используется). Однако данная ею характеристика подобных выставочных практик содержит в себе закономерно и часто возникающие при их рассмотрении опасения.

Трансисторические проекты относятся к числу групповых тематических выставок, и объединение экспонируемых работ единой темой рискует стать иллюстративным упрощением. То широкое пространство для

³ Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 30.

⁴ Там же. С. 35.

интерпретации, которое открывается путём снятия традиционных искусствоведческих ограничений и способов установления связей между работами, может показаться ничем не сдерживаемым и недостаточно определённым. Одновременно с этим сопоставление в рамках выставки исторических и современных художников может быть рассмотрено как подчинение первой группы второй и распространение современных представлений об искусстве на произведения прошлого.

Предлагаемое исследование обращается к перечисленным выше вопросам, которые вытекают из рассмотрения трансисторизма как кураторской стратегии: оно рассматривает структуру трансисторической выставки и способы развития выбранной темы и создания связей внутри неё. Кроме того, внимание уделяется выдающейся роли фигуры куратора в построении трансисторических интерпретаций, а также проблеме положения современных произведений относительно исторических и связи отношений между ними с представлениями о современности, сформулированными в рамках теории модерности⁵.

Наряду с представлениями о «прошлом», модерности и современности (*contemporaneity*), особенности трансисторической выставки подталкивают к рассмотрению вопросов, находящихся в сфере истории и исследования понятия истории, а также истории искусства и выставочной деятельности. Сталкивая в пространстве экспозиции произведения, принадлежащие к различным периодам, выставка становится поводом к размышлению о тех исторических конвенциях, которые она таким образом стремится нарушить или поколебать: о линейности исторического знания и эволюционистской составляющей традиционной истории, подкрепляемой хронологической

⁵ Первоначально настоящее исследование задумывалось как двухчастный текст, который должен был состояться из текстов двух выпускных квалификационных работ, выполненных параллельно в рамках программ «Кураторские исследования» Факультета Свободных искусств и наук СПбГУ и «Языки искусства в культуре: проблемы взаимодействия» Факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. Ввиду невозможности защиты магистерской диссертации в ЕУСПб в настоящее время фрагменты второй части исследования, которая касалась прежде всего трансисторических выставочных проектов в контексте представлений об истории и современности, составят некоторую часть данной работы.

упорядоченностью. Она также не желает оставлять неизблемыми некоторые из основ традиционного искусствоведческого анализа, как то: фактическая обоснованность и корректность сравнения, верифицируемость и анализ контекста. Академическое искусствознание требует сравнения «подобного с подобным» в рамках одного периода, школы или стиля, прослеживания прямого, подтверждаемого влияния на произведение работ других авторов или же контекста его создания или установление ограничений, сдерживающих исследовательскую интерпретацию. Противопоставляя себя названным исследовательским установкам, трансисторическая выставка обращает внимание зрителя и на своё отличие от традиционного способа экспонирования, под которым предлагается понимать линейную, хронологически упорядоченную организацию коллекций музеев и временных выставок.

Описанные комплексы представлений образуют тот тематический круг, внутри которого трансисторическая выставка помещает себя самостоятельно: нередко они звучат в кураторских текстах или присутствуют в отобранных для экспонирования произведениях. В то же время обнаруживается, что многие теоретические тексты, в которых делается попытка осмыслить трансисторическое курирование, транслируют схожие представления, рассуждая об историческом знании, темпоральности и традиционной истории искусства и институций. Представляемая работа считает необходимым установление определённой дистанции между уже устоявшимся языком, на котором принято говорить о трансисторических проектах (языком, подсказываемым самими проектами), и исследователем, обращающимся к ним. Это позволяет преодолеть некоторую замкнутость «трансисторического дискурса» и проанализировать его ключевые составляющие. Попытки подобного дистанцирования предпринимались в некоторых публикациях, посвящённых трансисторической практике⁶, однако масштабного

⁶ См. напр.: *Mechelen M. van. Astray from History: Three Exploratory Exhibitions // Manifesta Journal. 2010. Iss. 9. P. 61–68.*

исследования, автор которого занимал бы подобную позицию, – как и полноценного исследования трансисторических выставочных проектов как таковых, – к настоящему моменту осуществлено не было.

Таким образом, многие аналитические тексты оказываются в числе материалов, а не теоретических источников исследования, поскольку они касаются тех же вопросов, что разрабатывает сама трансисторическая выставка. Однако основными материалами выступают кураторские тексты, которые сопровождают выставочные проекты, осуществлённые в 2000-е гг., и имеющаяся в распоряжении информация о самих проектах (представленных произведениях, оформлении пространства экспозиции, кураторах, институциях и пр.). Основными теоретическими и методологическими источниками исследования стал ряд текстов, касающихся истории искусствоведческого и исторического знания, а также истории и теории выставок.

Описанные материалы и источники легли в основу проведённого анализа, целью которого стало рассмотрение трансисторизма как принципа, которым руководствуется куратор выставочного проекта. К числу основных исследовательских задач относятся: (1) определение понятия трансисторической выставки и основных отличительных характеристик трансисторического проекта; (2) изучение трансисторической выставки в кругу представлений (об истории, времени, современности, истории искусства и выставочных практик), подсказанных самой выставкой и составляющих узнаваемый язык, на котором она предлагает говорить о себе; (3) анализ структуры трансисторической выставки (основных составляющих трансисторического кураторского проекта, предлагаемых способов связи между произведениями, соотношения произведений исторических и современных художников и пр.) и попытка понять, как выделенные составные части выставки служат выражению представлений, перечисленных выше. Обращение к обозначенным вопросам позволяет приблизиться к пониманию

одной из распространённых современных кураторских практик, её особенностей и, вероятно, некоторых причин её растущей популярности.

Автор исследования хотел бы выразить благодарность Anne Тарасовне Толстой, Илье Аскольдовичу Доронченкову, Аркадию Борисовичу Блюмбауму и Anne Андреевне Реймер за консультацию и помощь в работе над текстом.

ГЛАВА I. К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ТРАНСИСТОРИЧЕСКОГО

Понятие трансисторического имеет широкое распространение далеко за пределами выставочной практики. О трансисторичности и трансисторизме рассуждает значительный ряд гуманитарных дисциплин, в числе которых оказываются философия, социология, литературоведение и эстетика. Значение приставки «транс-...» («через», «сквозь») подсказывает, что под трансисторичностью понимается способность существовать «сквозь историю». Как правило, под определение трансисторического будут попадать такие идеи, представления, понятия или категории, которые обладают способностью иметь значение на протяжении всей истории человечества и не ограничены каким-либо из её периодов. То, что считается трансисторическим, должно быть непосредственно ясно в любую эпоху, вне зависимости от времени или специфики контекста (социального, культурного и пр.) своего возникновения.

Для описания одного из подходов к курированию выставок понятие трансисторического стало использоваться не сразу: получив широкое распространение к сегодняшнему дню, оно, тем не менее, долгое время имело достаточно ограниченное употребление (выше уже было отмечено, что даже книга Бишоп, опубликованная в 2013 г., не называет подобные экспозиционные эксперименты «трансисторическими»).

Поиск определения для выставок, выстраивающих отношения между современными и историческими произведениями, начинается едва ли не одновременно с зарождением самих трансисторических выставок. Одним из первых проектов, определивших эту тенденцию, стала выставка *a-Historische klanken* («а-Исторические звуки», Роттердам, 1988 г.), куратором которой стал сам «отец современного кураторства» Харальд Зееман. Она была осуществлена в музее Бойманса – ван Бёнингена по инициативе его директора, Вима Кроувела, который пригласил Зеемана для создания временного проекта на основе произведений из музейных фондов. Куратор избрал три работы

современных ему художников (*Grond* Йозефа Бойса (1980–81), *Studio Piece* Брюса Наумана (1979) и *Buffet* Ими Кнобеля (1984–85) в качестве отправных точек для «свободных ассоциаций» между различными периодами в истории искусства. Выставка была разделена на три «притчи» (*parables*), которые были озаглавлены «Смущение духа / обращение к человеческому желанию творить / страдание / смерть», «Удивительная тишина пустоты / монохромность» и, наконец, «Сакрализация кажущегося безразличия». Каждой из них был посвящён отдельный зал, в котором располагались произведения классических и современных авторов, с XV в. до середины 80-х гг. XX в. (см. Рис. 1). Так, инсталляция Бойса *Grond* заняла место напротив портативного цейлонского рабочего шкафчика конца XVII в., а «Коленопреклонённый мальчик» Ж. Минне (1898) – рядом с «Богородицею во славе» Гертгена тот Синт Янса (с. 1490–1495).

В названии выставки Зеемана звучит слово «аисторический», и именно это определение будет использоваться в первых попытках теоретического осмысления выставочной практики, примером которой стал его проект. Долгое время единственным, по-видимому, анализом этой практики оставалось эссе Д. Мейерс «Музей и «аисторическая» выставка: новый трюк законодателей вкуса или важный культурный феномен?», вошедшее в сборник *Thinking About Exhibitions*, опубликованный в 1996 г. Характеризуя несколько проектов, в число которых вошла и работа Зеемана, Мейерс употребляет слово «аисторический» в качестве общего наименования для них⁷.

Значение, вкладываемое кураторами и исследователями в понятие аисторического, прослеживается в текстах, которыми сопровождает свою выставку Зееман. Те связи и «притчи», которые были сочинены для выставки, он подчиняет желанию построить некую «утопическую безвременность», сферу «чистого видения»⁸. Произведения, объединённые общим

⁷ См.: *Meijers D. J. The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? // Thinking About Exhibitions / Ed. E. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne. London: Routledge, 1996. P. 5–14.*

⁸ *Szeemann H. a-Historische klanken // Harald Szeemann: with by through because towards despite. Catalogue of all*

экспозиционным пространством, наделяются лишь ассоциативными связями друг с другом, лишаясь при этом принадлежности тому периоду, в который было создано каждое из них. Аисторическая выставка Зеемана ищет способ преступить границы разделённой (*compartmentalised*) исторической мысли и стать «манифестом чувствительности к интенциям произведений искусства всех времён»⁹. Перечисленные намерения предполагают, что все произведения, вне зависимости от времени их создания, одинаково доступны для восприятия.

Трудно с точностью установить, в какой момент термин «аисторическая выставка» отступает на второй план, и на смену ему приходит понятие «трансисторической выставки», однако число употреблений последнего в 2000–2010-е гг. годы настолько велико, что позволяет выделить именно его в качестве преобладающего сегодня. При сопоставлении описанных выше значений, вкладываемых в представление о *транс*-историчности, с тем определением *а*-исторического, которое возникает во время рассмотрения в качестве примера проекта *a-Historische klanken*, становится ясно, что разница между двумя способами описания исследуемой выставочной практики присутствует, но невелика. Подход Зеемана нидерландский историк искусства М. ван Мехелен описывает в статье, исследующей экспериментальный характер его выставки, как «принцип симультанности и индивидуальных столкновений непохожих объектов». В достигнутой им симультанной безвременности все представления о времени оказываются снятыми, и экспонируемые произведения попадают в ничем не нарушаемый континуум, лишённый основанных на линейной периодизации различий.

Это одновременное существование вне времени, исключаящее из поля зрения любое знание о произведении, являющееся внешним по отношению к нему, становится основной чертой аисторической выставки. При

Exhibitions, 1957–2005 / Ed. T. Bezzola, R. Kurzmeyer. Edition Voldemeer, Zurich ; Springer Wien New York. NY, 2007. P. 511.

⁹ *Ibid.* P. 509.

рассмотрении большинства выставочных проектов, которые с опорой на более поздние тексты получают в рамках настоящего исследования название «трансисторических», обнаруживается, что они в значительно меньшей степени стремятся к созданию ощущения «безвременности», нежели аисторические. Многие из тех выставок, что анализируются здесь, отличаются тем, что уделяют внимание контексту, который окружает работы, проблематике, в которую она погружена, или личности художника и сопоставляют современное и историческое на основании сходств или контрастирующих различий между рассмотренными обстоятельствами (подробнее об этом см. в главе III).

Однако несходство по описанному выше критерию («игнорирование / принятие во внимание контекста») едва ли может считаться достаточным основанием для разделения понятий «аисторической» и «трансисторической» выставок, и многочисленные точки соприкосновения между ними представляются более весомыми. Прежде всего, тем трансисторическим проектам, которые не предполагают абсолютного исключения контекста, окружающего произведение, также в определённой степени присуще ощущение универсальности и безвременности, поскольку само наличие единого выставочного пространства синхронизирует все представленные экспонаты, располагая их «вне времени», как и в аисторических примерах.

Главной же объединяющей чертой а- и трансисторических выставок становится преследование общих целей: обе стратегии стремятся к преодолению границ, устанавливаемых линейным хронологическим взглядом на историю – путём полного исключения всех особенностей, которые способна наложить принадлежность к определённому периоду, или за счёт объединения прошлого с настоящим моментом.

Сборник *Transhistorical Museum: Mapping the Field*, подготовленный в 2018 г. Музеем Франса Хальса в Харлеме, Нидерланды, стал первой обстоятельной публикацией, которая попыталась дать определение трансисторической выставочной практике, отметив таким образом термин

«трансисторическая выставка» как окончательно закрепившийся. Первая часть книги посвящена основным теоретическим вопросам. Авторы статей, составивших её, подступают к определению трансисторичности с разных позиций: искусствоведческих, философских и культурологических. Вводная часть, предваряющая теоретические размышления, содержит в себе наброски определения «трансисторического музея» – выбранной составителями сборника метафоры интересующей их кураторской практики. «Трансисторический музей предлагает нам смотреть на прошлое сквозь настоящее (или другой исторический период) и наоборот. <...> Такой музей верит, что все произведения искусства в сущности своей трансисторичны. Они ... создаются в определённое время и в определённом контексте. Они переживают этот контекст, и после их читают и смотрят годы или даже столетия спустя в другую эпоху, в другой обстановке, в другой культурной среде»¹⁰, – в этом описании, предложенном авторами вступительного текста, звучат рассмотренные выше отношения трансисторической выставки к тому, что окружает произведение.

Увиденная или прочитанная столетия спустя после своего создания работа становится частью того времени, которое обращается к ней, и экспозиционное пространство, объединяющее в себе современное и историческое, выступает в качестве визуального воплощения этого процесса. Мике Бал, теоретик культуры, чей текст также вошёл в сборник *Transhistorical Museum...*, обращает внимание читателя на то, что более корректным отображением обращения к историческому с современных позиций может стать введение приставки «интер-» и, соответственно, термина «интеристорическая выставка». По её словам, более привычный вариант делает акцент скорее на жесте проникновения (*to penetrate*), нежели установления связей (*to relate*)¹¹. Этот комментарий может быть применим к

¹⁰ Wittcox E., Demeester A. et al. Introduction // *Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Amsterdam; Leuven ; Haarlem, 2018. P. 13.

¹¹ Bal M. Towards a Relational Inter-Temporality // *Transhistorical Museum...* P. 52.

рассуждению о трансистоичности в любой сфере, однако для определения трансистоической выставки он особенно ценен, поскольку одной из основных черт этого кураторского подхода становится поиск объединяющих звеньев для совместного экспонирования произведений. Это можно наблюдать уже на раннем примере проекта Зеemана, рассмотренном ранее: размещая скульптуру опустившегося на колени юноши работы Минне рядом с полотном, изображающим Богоматерь, он использует религиозную составляющую, открыто присутствующую лишь в картине XV в., для того чтобы сопоставить её с произведением конца XIX в., обращая их в верующего и святой образ, перед которым тот преклоняет колени.

Каждый из рассматриваемых здесь трансистоических проектов содержит в себе предлагаемые куратором способы установления связей между работами (подробно об этом см. главу III), и чаще всего определение характера этой связи помогает исследователю очертить тот круг выставок, которые относятся к трансистоическим, и исключить из него примеры ложные, уводящие в сторону или не вполне укладывающиеся в представление об этом кураторском подходе при некотором внешнем сходстве.

Во время работы с большим числом тематических выставок, на которых представлены исторические и современные работы, именно внимательное рассмотрение соединительных элементов, задействованных куратором, позволяет ввести один из ключевых критериев отбора: различие между трансистоическим принципом и тем подходом, который можно назвать «универсалистским». Обе стратегии привлекают экспонируемые произведения, датировка которых существенно разнится, для иллюстрации выбранной темы выставки, однако универсализм, в отличие от трансистоизма, полагает, что каждая из работ принадлежит некой универсальной, вечной и непреходящей сфере искусства и культуры человечества. Отличие трансистоической позиции будет заключаться в отсутствии поиска подобных культурных универсалий.

Противопоставляя универсализму трансисторизм, литературовед и исследователь понятия классического Ч. Мартиндейл сформулировал задачу последнего как «осуществляемый сквозь историю поиск быстротечных человеческих общностей, которые появляются только вследствие процесса рецепции»¹². Трансистолическая выставка в действительности является одним из способов осуществления рецепции исторического и современного, в ходе которой она устанавливает связи между ними, однако вместо причисления всех связываемых фрагментов к универсалиям она оставляет место и некоторым различиям.

Главным различием, которым трансистолический подход никогда не пренебрегает, становится разделение прошлого и настоящего – с целью их последующего объединения. Эту черту легко упустить из виду, поскольку трансистолическое экспозиционное пространство зачастую внешне очень похоже на «универсалистское», однако важность её велика.

Отсутствие обозначенного этапа может быть проиллюстрировано несколькими примерами выставок, кураторы которых занимают скорее универсалистские, нежели трансистолические позиции. В их числе окажется, например, большинство проектов, созданных известным французским куратором Жаном-Юбером Мартеном. Несмотря на то, что сам Мартен и ряд авторов, рассматривающих его работы, относят их к числу трансистолических и транскультурных, эти выставки не оказываются в числе основных материалов данного исследования, поскольку не вполне соответствуют тем представлениям о трансисторизме, которым было уделено внимание выше.

Составляя важную часть «поля», в котором существует трансистолическое курирование, такие выставки, как *Theatre du Monde* (La Maison Rouge, 2013) или *Carambolages* (Grand Palais, 2016), представляют собой примеры создания пространства, в котором современные и исторические работы лишаются сведений о времени своего создания и

¹² Martindale C. Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical // Classical Receptions Journal. 2013. Vol 5. Iss. 2. P. 173.

оказываются частью ассоциативной игры. По словам самого куратора, просмотр получившихся соединений не требует от зрителя никакой осведомлённости и теоретической подготовки: любые аналогии, подкреплённые знанием о работах или же совершенно обыденные, будут в равной степени правомерны¹³. Наблюдаемые связи, основанные на индивидуальных ассоциациях, позволяют причислить эти проекты к числу скорее а-, нежели трансисторических. Предполагая, что прошлое остаётся принципиально недоступным и непознаваемым¹⁴, куратор отказывается тематизировать положение настоящего по отношению к прошлому и представляет все экспонируемые произведения как части единой, вневременной универсальности.

Аналогичным путём движется кураторская мысль в другом примере, на этот раз из российской практики: серии выставок, инициированной Фондом Михаила Шемякина и составившей многосоставный проект «Воображаемый музей Михаила Шемякина», начатый в 1960-е гг. В рамках этого проекта состоялись такие выставки, как «Шар в искусстве», «Смерть в искусстве», «Крик в искусстве», «Монстры. Мифологические персонажи», «Рука в искусстве», «Башмак в искусстве», «Дети в искусстве» и пр. Каждая из названных экспозиций представляла собой прослеживание изображения одного мотива или темы в произведениях разных периодов. Как и в случае с Мартеном, руководящим принципом здесь стали индивидуальные, в значительной степени свободные ассоциации, представляющие все произведения как части континуума, в котором отсутствуют представления о «прошлом» и «современном».

В одной из видеолекций, сопровождающих выставку «Дети в искусстве» (2014), М. Шемякин рассказывает о собственных размышлениях, которые нашли отражение в получившемся проекте. Он говорит о телесных

¹³ *Martin J.-U. Entretien // Carambolages. Sommaire. RmnGP, 2016. P. 4–5.*

¹⁴ *Martin J.-U. Theatre of the World: The Docile Museum versus the Museum of Enchantments // Martin J.-U., Walsh D. et al. Theatre of the world : 23.6.12 - 8.4.13. Museum of Old and New Art: Berriedale, 2012. P. 9.*

деформациях изображённого тела ребёнка, обнаруживающихся в искусстве всех периодов, от ренессансных полотен до гигантских силиконовых младенцев Рона Муека. «Меня поразила младенец из жемчуга, созданный в 1695 г. в Голландии. Он совершенно спокойно может, так сказать, «въезжать» в XXI в.»¹⁵, – замечает он. Этот комментарий – одно из многих подтверждений тому, что в проектах, тяготеющих к универсализму, все произведения представлены так, как будто они были созданы в одно время, не являющееся вполне ни прошлым, ни настоящим. В рамках трансгисторической выставки тематизируются отношения, возникающие между современным и не-современным, и хронологический разрыв не нивелируется, а, напротив, подчеркивается.

Интересно, что проекты Фонда Шемякина и Ж.-Ю. Мартена обращаются к одному и тому же источнику своих представлений об искусстве: к эссе А. Мальро «Воображаемый музей» (1947). В этом тексте французский писатель и искусствовед размышляет о возможности взгляда на историю искусства как на серию образов, свободных от хронологических, стилистических или содержательных ограничений¹⁶. Отсылка к работе Мальро заключена в самом названии серии, задуманной Шемякиным. В качестве примера создания «межкультурных сравнений, не зависящих ни от каких установленных контактов между культурами», её упоминает в своих кураторских текстах и Мартен¹⁷.

Другим примером, часто упоминаемым в качестве прообраза тех проектов, которые являются скорее «универсалистскими», становится Кунсткамера, кабинет редкостей. Многочисленные отсылки к ней делает и Мартен, описывая её структуру как образец исторически и хронологически неограниченного музея¹⁸, где экспонаты служат иллюстрацией частных

¹⁵ Шемякин М. Воображаемый музей Михаила Шемякина. 1.4. Дети в искусстве. Видеолекция. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5zwyiF6_LuY. 5:26.

¹⁶ См.: Мальро А. Воображаемый Музей: голоса безмолвия. М.: КРУК-Престиж, 2005.

¹⁷ Martin J.-U. Theatre of the World... P. 3.

¹⁸ Ibid. P. 2, 8.; Lepinay V.-A. Notes sur Carambolages // Carambolages. Sommaire. RmnGP, 2016. P. 8. В материалах к этой же выставке снова встречается упоминание текста А. Мальро.

теорий и размышлений владельца Кабинета¹⁹.

Мышление, опирающееся на свободные ассоциации, искусствовед и куратор Н. Сетари причисляет в своём тексте, также составившем часть книги *Transhistorical Museum...*, к категории, которую он предлагает называть «негативной трансисторичностью». Его статья «Заметки о трансисторичности: между теорией искусства и кураторской практикой» предлагает читателю при рассмотрении кураторских проектов и теоретических работ, исследующих отношения искусства прошлого и современности, выделять два вида трансисторического мышления: «негативное» и «позитивное». Под негативным понимается полное отсутствие ограничений и «освобождение произведений от историографических контекстов во имя тематических или формальных»²⁰. Позитивная же трансисторичность трактуется как «обращение к цели (*purpose*) искусства, которой оно может служить за пределами своей исторической предопределённости», и подразумевает право налагать на себя добровольные ограничения при интерпретации²¹.

Сетари убеждён, что «позитивная» составляющая реализуется лишь в теоретических текстах, в то время как «негативная» безраздельно принадлежит кураторской практике. Тем не менее, более верным представляется выделение «позитивного» и «негативного» подходов в том числе и внутри кураторских проектов. В таком случае те проекты, которые составляют основной материал данного исследования и будут подробно рассмотрены далее, будут представлять собой трансисторичность позитивную, имеющую определённые ограничения, предложенные ею для себя самой, а описанные выставки Ж.-Ю. Мартена, серия, подготовленная Фондом Шемякина и ряд других подобных инициатив окажутся частью «негативной трансисторичности», которой свойственна полная

¹⁹ Стоит отметить, что, обращаясь, подобно многим, к Кунсткамере в качестве примера, Мартен упоминает о том, что эта аналогия является стандартной исторической отсылкой в рассуждении о комбинации разнородных работ. См.: *Martin J.-U. Theatre of the World...* P. 8.

²⁰ *Setari N. Notes on Transhistoricity: Between Art Theory and Curatorial Practice // Transhistorical Museum...* P. 27.

²¹ *Ibid.* P. 28.

ассоциативная свобода в условиях отказа от любых контекстов.

Необходимо также сформулировать ряд дополнительных критериев, которые были использованы при отборе выставочных проектов, послуживших материалом исследования (полный перечень выставок см. в *Приложении*). В основу каждого из них снова ложится определение характера связующих элементов, задуманных куратором. Этот анализ позволяет отделить от трансисторических такие проекты, что во многих своих чертах близки и *примыкают* к трансисторическим, не являясь таковыми вполне, а также те, что кажутся похожими внешне, но существенно отличаются и могут считаться скорее «*мимикрирующими*».

К «примыкающим» проектам будут отнесены, к примеру, многочисленные интервенции, которые часто заключают в себе трансисторические интенции. Среди этого множества выделяются те интервенции, которые позволяют называть себя «активными». Их отличительной особенностью становится не расположение в музейном пространстве как таковом, а вовлечение во взаимодействие отдельных работ из коллекции музея. В качестве примера «активной» трансисторической интервенции можно привести проект *Tutti a tavola!* («Все к столу!»), в 2010 г. открытый одновременно в Галерее современного искусства в Милане и в Пинакотеке Брера (см. Рис. 2). Его темой стала «итальянская культура застолья»²². Эта масштабная интервенция можно разделена на несколько категорий: «приготовление пищи, кухня», «работа на земле», «еда бедняков», «кормление грудью» и пр. Они не озаглавлены кураторами, однако ярко проявляются в выборе соседствующих работ. В помещения музеев внедряются как современные работы, так и исторические. Так, в одном из залов GAM в Милане была размещена инсталляция Марие Фогельцанг «Хлеб наш насущный» (2010-е) и деревянный горельеф, изображающий Тайную вечерю (XV в.). «Все к столу» вполне могла бы составить полноценную

²² Tutti a tavola! Curated by Franco Laera // Changing Performing Arts. URL: <http://www.changeperformingarts.com/shows/tuttiatavola/tuttiatavola.html>.

трансисторическую выставку, однако её объекты располагаются в пространстве постоянной экспозиции, становятся отсылками к работам, расположенным в залах, и принципиально не изменяют расположения коллекции музеев. Поэтому восприятие интервенции будет отличаться от выставочного опыта: постоянная экспозиция, совмещённая с ней, останется доминирующей, побуждая зрителя не в последнюю очередь к внутримузейным размышлениям.

По аналогичной причине из числа основных материалов представляется необходимым исключить трансисторические эксперименты, в которых ведётся работа с постоянной экспозицией музея. Временная выставка оказывается пространством намного более экспериментальным и кратковременным, нежели развеска в залах музея. История экспозиционных практик также заставляет разграничивать их, рассказывая о том комплексе ассоциаций, которые в разное время окружали традиционный музей («музей как храм», «музей как мавзолей» и кладбище «безжизненных» произведений, «музей как институт власти» и пр.) и не были присущи выставке.

Тем не менее, стоит отметить, что в последнее время границы между музейным и выставочным опытом нередко оказываются размытыми. Так, музей Ван Аббе с 2006 по 2008 гг. в рамках проекта *Plug in to Play* показывал свою постоянную коллекцию в качестве временной выставки²³. Другим показательным примером проницаемости границ стала недавно завершившаяся масштабная экспозиция *Time if Out of Joint*, открытая в Национальной Галерее в Риме (11.10.2016–15.04.2018). Она представляла собой трёхгодичный проект, который задействовал произведения фондов Галереи, расположив их в залах в соответствии с трансисторическим принципом экспонирования. Например, «Лес Фонтенбло» Джузеппе Палицци (1874) находился рядом с серией созданных ровно два века спустя фотографий Аны Мендьеты «Без названия (Погребальная пирамида)», 1974, на которых

²³ Подробнее об этом см.: Бишоп К. Радикальная музеология... С. 37

проступает камень, обросший мхом травами и мхом (см. Рис. 3,4). Несмотря на музейный масштаб и длительность проекта, все сопроводительные тексты представляют его именно как выставку, переосмысляющую коллекцию музея, что позволяет рассматривать здесь *Time is Out of Joint* наряду с более краткосрочными экспериментами.

Другим видом «примыкающего» к области трансисторического оказываются, вероятно, и выставки, курируемые художниками (*artist-curated shows*). Эта практика предполагает приглашение институцией художников для работы с произведениями, хранящимися в фондах, с последующим составлением выставки на их основе. Как правило, художники совмещают отобранные ими работы из коллекции с собственными произведениями. Такой тип выставок может заключать в себе трансисторические связи, однако в этом случае выбранные художником работы становятся скорее частью «тотальной инсталляции», теряют свою самостоятельность и приобретают статус художественного инструмента, «сырого материала».

В качестве примера трансисторической выставки, куратором которой выступает художник, можно обратить внимание, например, на проект *Paramuseum* (Palais Fesch. Корсика, 2016), подготовленный Лореном Грассо. В залах Дворца Феш художник создаёт несколько секций, иллюстрирующих выбранные ими темы: «вождедеющий взгляд» (*gaze of desire*), власть (мощь папского престола, образ Наполеона) и пр. Рядом с произведениями, извлечёнными из фондов, размещаются собственные работы художника: многочисленные неоновые панно или части серии *Studies into the Past* – вырезанные и изолированные белым фоном глаза, принадлежащие фигурам, которые изображены на исторических портретах (см. Рис. 5). Даже при наличии некоторых отличительных особенностей трансисторической выставки (в описании проекта звучат такие «ключевые» слова, как «смещение темпоральностей, географий и культур»²⁴), становится, тем не менее,

²⁴ Laurent Grasso: *Paramuseum*. Dossier de presse. Palais Fesch - musée des Beaux-Arts Ajaccio, 2016. P. 3.

очевидным, что Грассо прежде всего составляет из собственных и обнаруженных им в коллекции музея работ тематические композиции, в которых исторические произведения полностью теряют свою индивидуальность, становясь частью «коллажа».

Среди выставок, курируемых художниками, будут нередко встречаться и те, что отстоят от трансисторического проекта достаточно далеко и приближаются скорее к работам «мимикрирующим». К примеру, выставка, открытая в 2017 г. в галерее Turner Contemporary в британском городе Маргейте представила знаменитую инсталляцию Трейси Эмин «Моя кровать» (1998) вместе с картинами Уильяма Тёрнера (см. Рис. 6). Работы последнего, предоставленные коллекцией Tate, отбирала сама Эмин. Предлагаемые для такого соседства обоснования носят почти метафорический, подчёркнуто «художнический» характер: «Облака над “Бурным морем” Тёрнера (ок. 1840–5) сверхъестественным (*uncanny*) образом перекликаются со скомканными простынями над кроватью Эмин. <...> Кровать очень ранима и открыта, как и живопись Тёрнера»²⁵. Текст, сопровождающий выставку, отмечает также, что несколькими годами раньше «Моя кровать» выставлялась в парах с Фрэнсисом Бэконом и Уильямом Блейком. Степень подчинённости работ исторического художника проекту художника современного в данном случае велика настолько, что не позволяет отнести выставку к трансисторическим.

В число исследуемых также не вошли те виды выставок-«диалогов», в которых речь заходит о прямом влиянии одного художника(-ов) на другого (-их). К этой категории относятся многочисленные проекты, совмещающие работы Фрэнсиса Бэкона с классическими художниками²⁶, или, например, менее известные соположения, такие, как *Tracey Emin / Egon Schiele* (Leopold

²⁵ “Turner Was a Really Raunchy Man”: Tracey Emin on Why Her Infamous ‘My Bed’ Is Really Like a JMW Turner Painting. Text, questions: *N. Rea* // Artnet News. URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/tracey-emin-bed-margate-1115603>.

²⁶ Помимо известной русскоязычной аудитории выставки «Фрэнсис Бэкон и старые мастера» (Государственный Эрмитаж, 2015), можно обратить внимание также на такие проекты, как *Francis Bacon and the Tradition of Art* (Kunsthistorisches Museum, Вена, 2003, куратор: Барбара Штеффен) или *Francis Bacon: From Picasso to Velázquez* (Guggenheim Bilbao, 2016–17, куратор: Мартин Харрисон).

Museum, Vienna, 2015) или *Emily Carr and Landon Mackenzie: Wood Chopper and the Monkey* (Vancouver Art Gallery, 2015). Наличие прямого влияния исторических авторов на современных, как правило, или является известным фактом, или открыто проговаривается в тексте кураторов и приглашённых ими художников.

Внимание, которое заставляет обращать на себя организация связей между работами, также не позволяет включить в круг трансисторических такие выставки, где классические (реже – современные) работы почти не получают отдельного комментария и осмысления и присутствуют скорее декоративно, явно уступая в своём количестве и значимости другой группе. В качестве примера можно привести, например, проект *Cryptic: The Use of Allegory in Contemporary Art with a Master Class from Goya* (Contemporary Art Museum St. Louis, Сент-Луис, 2011)²⁷, где серии «Капричос» и «Пословицы» Гойи лишь оттеняют современные работы, представленные в значительно большем числе.

Выводы к Главе I

В последние годы трансисторическое курирование действительно обратилось в масштабное направление, охватившее художественную среду. Сегодня оно представляет собой огромное поле, в которое попадают не только выставки, но и работа с постоянной экспозицией музеев, проекты больших фестивалей и ярмарки современного искусства²⁸. Однако не все проявления трансисторических интенций оказываются рассматриваемыми в представляемом тексте. При заметном внешнем сходстве или даже

²⁷ О проекте см.: *Cryptic: The Use of Allegory in Contemporary Art with a Master Class from Goya*. Summer 2011 Exhibition at The Contemporary Art Museum St. Louis. URL: <http://www.e-flux.com/announcements/35382/cryptic-the-use-of-allegory-in-contemporary-art-with-a-master-class-from-goya/>. Аналогичным образом устроена выставка «Свидетельства: Франсиско Гойя, Сергей Эйзенштейн, Роберт Лонго», организованная в 2015 г. в московском Музее современного искусства «Гараж». Одним из кураторов выставки выступил и сам Роберт Лонго, что относит эту выставку в том числе и к *artist-curates shows*.

²⁸ См. напр.: *Frieze Masters*, 2017.

структурном родстве многие проекты здесь оказываются отмеченными, но «вынесенными за скобки»; необходимой эту меру делают требования предъявить к исследуемому материалу оперативные ограничения. По ряду причин, перечисленных в Главе I, исключёнными из основного перечня трансисторических проектов оказываются: интервенции и примеры реорганизации постоянной экспозиции, выставки, курируемые художниками, проекты, в которых одна из групп (исторические или современные работы) не осмысляется в сопроводительных материалах, а также выставки, прослеживающие подтверждённое влияние исторических художников на современных.

При формировании приведённого перечня периферийных проектов основным критерием отбора стал характер предлагаемых кураторов связей между работами и рассмотрение выставок на предмет соответствия тому пониманию трансисторического, которое формулируется в исследовании. Это понимание включает в себя: (1) объединение внутри экспозиционного пространства произведений исторических и современных художников. Эта черта становится базовой и легко наблюдаемой: без её присутствия трансисторический проект не может состояться. При этом тот контекст, который окружал представленные произведения в момент их создания, выставкой снимается, однако не исключается полностью (2). Трансисторический подход предполагает, что работа художника способна превзойти обстоятельства своего возникновения и, будучи воспринятой в другое время, сможет установить с этим временем определённые связи. Эти связи ложатся в основу кураторского проекта (3) и находят отражение в том, каким образом будет организовано совместное размещение произведений.

Другой неременной отличительной характеристикой трансисторической выставки оказывается обращение к представлениям о времени, истории и современности. Каждый из проектов, к которому исследование обратится в последующих главах, будет заключать в себе следы этих представлений. Они далеко не всегда будут звучать открыто, и не все

проекты будут являться случаем исследования этих вопросов с помощью средств экспозиции, однако каждый пример трансисторического курирования окажется отражением представления о позиционировании настоящего момента по отношению к прошлому.

Названная характерная черта участвует в формировании узнаваемого языка, который используют кураторы и теоретики трансисторической выставки. Этот язык отмечает обращение к истории, темпоральности, модерности и современности, вопросам доступности прошлого для восприятия из настоящей ситуации и критики привычного взгляды на историческое развитие и время. Рассмотрению этого специального языка трансисторической выставки посвящена следующая глава.

ГЛАВА II. РИТОРИКА ТРАНСИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКИ

В предыдущей главе было отмечено, что теоретическое осмысление трансисторической выставки зарождается едва ли не одновременно с появлением первых кураторских проектов, положивших начало этому направлению. Кроме того, было упомянуто, что работа Зеемана для музея Бойманса – ван Бёнингена «а-Исторические звуки» в своём названии содержит тот же термин – «аисторическое», – который на долгое время станет определением подобных экспозиционных опытов в теоретических текстах. Это сходство выставочного проекта с работой исследователя становится совершенно закономерным, поскольку трансисторическое курирование, как правило, окружает себя обширным письменным комментарием, касающимся выбранного способа представления произведений²⁹. Стремление к теоретизированию самого себя обусловлено той позицией, которую такой подход занимает относительно других выставочных практик, и тем отношением к привлечённым для презентации работам, которое он предлагает, и о котором пойдёт речь ниже.

Для трансисторической выставки характерно подчёркивание собственного несходства с более традиционными способами организации экспозиции, ориентированными на линейное представление об истории (истории искусства), хронологическую упорядоченность и требование обязательной контекстуализации работ. Из этого вытекает и противопоставление такой выставки привычному взгляду на само время и историю. Утверждая, что произведения нуждаются в обновлённом, отличном от традиционного взгляде, экспозиционный трансисторизм также оппонирует

²⁹ Стоит отметить, что исследовательские позиции, которые занимает трансисторическая выставка, не в последнюю очередь связаны с масштабным направлением в современном кураторстве, которое предлагает понимать выставочный проект как исследование. Об этом см. напр.: *Curating Research* / Ed. P. O'Neil, M. Wilson. London: Open Editions, 2014; *Beyond the Academy: Research as Exhibition* symposium audio recordings. May 10, 2014 // Tate. URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/beyond-academy-research-exhibition-symposium-audio-recordings> ; Laurberg M., Schavemaker M. *Between the Discursive and the Immersive: Curating Research in the 21st Century Art Museum* // *Stedelijk Studies*. 2016. Iss. 4. P. 1–7.

академическому искусствознанию, предлагая переосмыслить и произведение, и саму дисциплину.

Постулируя собственную новизну и представляя себя в качестве альтернативы искусствоведческому комментарию, трансисторическая выставка формирует собственный язык и риторические структуры, рассмотрению которых будет посвящена часть исследования, следующая ниже.

1. Риторика противопоставления: конструируя «другого»

Большинство трансисторических выставок представляют вниманию аудитории не только экспозиционное пространство, но и обильный материал для чтения. Этот материал составляют кураторские тексты, статьи теоретиков, принявших участие в работе над выставкой или её теоретическом оформлении или фрагменты трудов философов, к которым обращаются создатели экспозиции. Среди перечисленного очевидным образом именно кураторские тексты демонстрируют те позиции, на которых стоит отдельно взятый проект. При этом они зачастую транслируют те положения, которые могут быть отнесены к трансисторизму как экспозиционному направлению в целом.

При сопоставлении кураторских текстов друг с другом одним из первых сходств, бросающихся в глаза, оказывается обильное использование риторической фигуры противопоставления. Трансисторическая выставка с неизменной указывает на свои отличия от того, что она считает значимым и требующим переосмысления. Будучи экспозиционной практикой, она нередко сравнивает каждый из проектов, возникших в трансисторическом русле, с более распространёнными и привычными способами презентации произведений искусства, предполагающими ориентированность на представление о хронологической упорядоченности и последовательном, прогрессистском историческом развитии.

С этими представлениями связано полемизирование трансисторической выставки не только с экспозиционными практиками, но и с целым комплексом идей, который составляют линейный взгляд на историю и время, свойственный мышлению человека Нового времени и подчинённый представлениям о поступательном, прогрессирующем развитии. Как следствие, трансисторическая выставка предлагает говорить о критике линейности, о возможностях множественных темпоральностей и векторов исторического развития.

Противопоставления возникают не только в области общей истории, но и в рамках истории искусства. Трансисторическая выставка нередко видит себя соперницей традиционного искусствоведения, предоставляющей альтернативную интерпретацию произведения или даже превосходящей в своих возможностях академическую дисциплину.

Намеченные оппозиции составляют большую и, вероятно, ключевую часть риторического окружения трансисторизма в выставочной практике. Вместе они складываются в масштабную фигуру «другого», к которой кураторы постоянно апеллируют и без которой, вероятнее всего, не могли бы состояться их проекты. Только в этом конструировании противника становится очевидной экспериментальная составляющая трансисторической выставки, её новизна и, следовательно, самый её *raison d'être*. «Обязанность производить новое требует, чтобы устаревшее назойливо себя предъявляло»³⁰, – говорит немецкий философ Г. Люббе (род. 1926), рассуждая об отношениях современности, приходящей на смену прошлому и стремящейся ускорить его устаревание. Трансисторическая выставка должна отличаться от привычного, традиционного (традиционного взгляда на экспозицию, время, историю, историю искусства), и, как станет ясно далее, это становится неотъемлемой частью её самопозиционирования. Для того чтобы этот процесс презентации себя вполне удался, и новое предстало новым без всяких сомнений, требуется

³⁰ Люббе Г. В ногу со временем. Сокращённое пребывание в настоящем. М.: Изд. Дом ВШЭ, 2016. С. 13.

риторически подчеркнуть степень устаревания или дальнейшей неприменимости «старого», конвенционального.

1.1. Противопоставление устоявшимся выставочным практикам

Противопоставление другим выставочным практикам является одной из главных отличительных особенностей языка трансисторической выставки. Оно может как декларироваться открыто, так и подразумеваться менее явно, оставаясь, однако, доступным для считывания. Интересно, что речевые фигуры противопоставления встречаются не только в кураторских текстах, но и в некоторых теоретических статьях. Авторы этих статей идут вслед за кураторами трансисторических проектов и подчёркивают необходимость переосмысления традиционных способов представления работ и важную роль новой экспозиционной практики в этом процессе. В предлагаемом анализе несколько примеров подобных текстов оказываются рассматриваемыми наряду с теоретическим оформлением самих выставок, поскольку авторы этих работ не занимают внешнюю по отношению к описываемому материалу позицию, а рассматривают его, находясь внутри и поэтому выступая скорее «союзниками» кураторов трансисторических проектов.

1.1.1. Отказ от хронологического оформления экспозиции

Трансисторические выставки 2000-х и в особенности 2010-х гг., говоря о себе, нередко помещают себя внутрь истории экспозиционных практик и противопоставляют свои методы тем моделям презентации работ, которые они описывают как устоявшиеся, традиционные, конвенциональные. В качестве одного из примеров этого аспекта риторики противопоставления обратимся к сопроводительным материалам к выставке «Бунтующее барокко: от Каттелана к Сурбарану» (*Riotous Baroque*; в изначальном немецкоязычном варианте: *Deftig Barock*, *deftig* (нем.) – «крепкий, грубый, смачный»). Выставка была

открыта в Кунстхаусе в Цюрихе (2012) и позднее – в Гуггенхайм Бильбао (2013). Она имела подзаголовок: «Дань хрупкой витальности» и была посвящена исследованию барокко как феномену, являющемуся «манифестацией витальности, жизненной силы: грубой, тяжёлой, и в то же время шаткой»³¹ (См. Рис. 7).

«Бунтующее барокко...» представляла вместе исторических и современных художников, её и трансисторические интенции звучат уже в предложенном в названии движении от Маурицио Каттелана к Франсиско де Сурбарану: от XXI-го века к XVII-му. В одном из интервью, приуроченных к открытию выставки в Бильбао, Биче Куригер, выступившая её куратором, рассказывает о том, что побудило её провести эту линию сквозь несколько столетий. Она говорит: «Идея выставки заключалась в том, чтобы сопоставить современное и историческое искусство и каждой из этих вселенных оказать одинаковое уважение, дать одинаковое пространство. *Обычно эти вселенные разделены: [на выставках] и в музеях вы увидите секцию Старых Мастеров и залы современного искусства. ...* Мне же хотелось не начинать с Сурбарана, постепенно двигаясь к сегодняшнему дню, но оглядываться назад из сегодняшнего дня»³². В своей речи Куригер обращается к музейной и выставочной практике, разделяющей классическое и современное искусство и размещающей их последовательно (примечательно, что этими словами открывается её рассказ о выставке), и рассуждает о том, что её проект поворачивает линейное время вспять и противостоит традиционной экспозиционной сегментации, разграничивающей произведения разных лет.

В её словах допускается немаловажное объединение: музейный и выставочный опыт куратор описывает как в одинаковой степени подчинённый сегментации и стремлению к линейному размещению произведений. Другой пример, иллюстрирующий обращение трансисторического проекта к истории

³¹ Riotous Baroque. From Cattelan to Zurbarán—Tributes to Precarious Vitality. Press release. The Guggenheim Museum Bilbao, 2013. P. 2.

³² Bice Curiger on "Riotous Baroque" at Guggenheim Museum Bilbao [interview, 00:30]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KTkogA6xNoY>. Просмотрено: 12.05.2018.

экспозиционных практик, обнаруживается в текстах, сопровождающих проект Ж.-Ю. Мартена «Карамболяж» (фр. *Carambolages*), представленный в Гран-Пале в Париже в 2016 г.³³ (См. Рис. 8). В его основу был положен бильярдный термин, обозначающий удар своим шаром по нескольким шарам противника – по цепочке. «Карамболяж» Мартена выстраивался подобно этой цепочке, основанной на ассоциациях между произведениями и артефактами разных периодов. В интервью, вошедшем в буклет, подготовленный для посетителей Гран-Пале, куратор, как и в предыдущем случае, обращается к перечислению экспозиционных конвенций: «Как правило, выставки являются или монографическими, или тематическими, и при этом их предмет представляется в рамках *следующих один за другим периодов в истории искусства*»³⁴. Имитирующий катящиеся шары «Карамболяж», как следует из дальнейших реплик, противопоставляется этой хронологической последовательности в экспозиции.

В отличие от предыдущего примера, Мартен ограничивает себя рассуждениями о выставочной практике, не упоминая опыты организации музейных коллекций. В большинстве случаев, тем не менее, «риторика противопоставления» в текстах кураторов и теоретиков говорит одновременно и о музее, и о временной выставке, смешивая их. Нередко в этих случаях допускается некоторая логическая неточность: рассуждение о хронологии в выставочной экспозиции предваряется объёмными сведениями о хронологической упорядоченности музея. Вероятнее всего, объяснением тому служат различия в истории становления музея и временной выставки. Для первого стремление к хронологической упорядоченности к концу XVIII – началу XIX вв. действительно становится преобладающей тенденцией, и постепенно музей начинает задавать посетителю траектории движения,

³³ Несмотря на то, что в Главе I речь шла об исключении выставок Ж.-Ю. Мартена из числа основного материала исследования, обращение к текстам, сопровождающим его проекты, здесь представляется правомерным, поскольку сам куратор позиционирует свою работу как трансгисторическую и достигает этого не в последнюю очередь благодаря задействованию той же риторики, что и те трансгисторические проекты, чья трансгисторичность здесь не ставится под сомнение.

³⁴ *Martin J.-U. Entretien // Carambolages... P. 4*

превращая прогулку сквозь свою коллекцию, упорядоченную хронологически, в способ изложения истории, отражающий идею эволюции, прогресса, гегельянского развития духа³⁵.

В отличие от музея³⁶, выставка на всех этапах своего существования в значительно меньшей степени подчиняется хронологически упорядоченному взгляду на историю, что, как кажется, во многих трансисторических рассуждениях игнорируется. Так, например, историк искусства и профессор Университета Брауна (США) Стивен Лубар в статье, посвящённой роли ленты времени в выставочной практике, отмечает, что эта линейная форма презентации произведений используется как «организационная структура большого количества выставок», после чего сразу же переходит к описанию экспозиций Лувра и Немецкого исторического музея³⁷. Следующий за этим замечанием текст статьи также в большей степени посвящён организации коллекции музея, нежели временным выставкам.

Это смешение истории музея и истории выставок нельзя посчитать правомерным во всех случаях, поскольку выставка значительно позднее музея (и со значительно меньшим постоянством) задействует представление о необходимой хронологической упорядоченности. Экспозиция, подготовленная для Лувра Д. Виван-Деноном по распоряжению Наполеона, по всей видимости, действительно³⁸ способствует широкому распространению хронологии и школы в качестве ориентира не только для музеев, но и для выставок. Тем не менее, ещё в середине XIX в. среди организаторов выставок пренебрежение подобной классификацией достаточно высоко³⁹. Во второй

³⁵ См.: Bennett A. Organized Walking as Evolutionary Practice // Bennett A. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. NY: Routledge, 1995. P. 179.

³⁶ Здесь речь идёт о некоем усреднённом представлении о музее, из которого исключены многие собрания, которые никогда не укладывались в рамки хронологически упорядоченного представления об истории: Музей Джона Соуна, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер и пр.

³⁷ Lubar S. Timelines in Exhibitions // Curator: The Museum Journal. 2013. Vol. 56 № 2. P. 169.

³⁸ Обращение к развеске, введённой Виван-Деноном, также становится одним из общих мест трансисторических рассуждений. См. напр.: Carrier D. Remembering the Past: Art Museums as Memory Theaters // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2003. Vol. 61, № 1. P. 62.4; Heidenreich S. Make Time: Temporalities and Contemporary Art // Manifesta Journal. 2010. Iss. 9. P. 70.

³⁹ Haskell F. The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven: Yale University Press, 2000. P. 70.

половине столетия интерес к хронологическому размещению произведений на выставках растёт, однако сравнительно редко получает полное воплощение⁴⁰. В XX в. хронологическая организация временных выставок, безусловно, будет встречаться часто, однако одновременно с этим учащаются выставки художественных объединений и частных коллекций, фестивальные проекты и пр., которые далеко не всегда обращаются к упорядоченности, основанной на ленте времени, что сообщает образу экспозиционного «другого», конструированием которого занимается трансисторическая выставка, существенную степень искажения.

Стоит упомянуть, что и музейное пространство ошибочно описывается как место исключительного доминирования хронологической упорядоченности⁴¹. Д. Кэрриер, автор книги об истории экспозиции публичного музея, замечает, что даже Виван-Деноном при ставшей почти хрестоматийной организации Лувра владело не только желание создать визуальный «учебник истории», но и сохраняющееся стремление к приятной глазу симметричной развеске – привычному на тот момент способу экспонирования⁴². Важно также учитывать, что критическое отношение к музею, которое развивается задолго до современной институциональной критики, проявляет себя уже в середине XIX в., и одним из его аспектов становится порицание музейного историцизма. Среди интеллектуалов звучат слова о том, что музеи становятся скорее иллюстрацией академического знания, и это всё дальше уводит их от понимания сущности произведений⁴³. В

⁴⁰ См.: *Haskell F.* The Ephemeral Museum... P. 84 (на примере известной выставки *Art Treasures of the United Kingdom*, Манчестер, 1857).

⁴¹ В качестве примера трансисторической риторики противопоставления музейным конвенциям см. напр. Вступительное слово, которым предваряется экспозиция Музея Королевы Софии в Мадриде: «Музей решил дистанцироваться от линейных нарративов модерности в том виде, в каком они традиционно экспонировались, а также от банального забвения постмодернистской истории, проявляющегося в новых выставочных моделях» (Presentation of the Museum Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. URL: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/presentation>). О «забвении», отражённом в экспозиции, см. Главу I, стр. 11–12.

⁴² *Carrier D.* Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham: Duke University Press, 2006. P. 13.

⁴³ Цит. по: *Sheehan J.* Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism. NY: Oxford University Press, 2000. P. 143.

это же время формируется известное представление о музее как «мавзолее», «кладбище» произведений. Он критикуется как «служитель прошлого», а не настоящего, несущий на себе «бремя истории», а к рубежу XIX–XX вв. исторические основания музейной экспозиции и принцип хронологической организации вместе с ними широко осуждаются и местами отвергаются⁴⁴.

1.1.2. Отказ от выставления произведения в окружении контекста

«Картина, размещённая рядом с работами того же периода, яснее обнаруживает свой стиль и композицию»⁴⁵, – справедливо замечает историк архитектуры Виктория Ньюхаус на страницах книги, посвящённой истории музейной экспозиции. Сопровождение произведения, представленного на выставке, теми материалами, которые позволяют составить представление о контексте его создания, в действительности стало сегодня распространённым принципов экспонирования (быть может, даже более широко распространённым, чем описанная в предыдущей части хронологическая упорядоченность). Таким сопровождением могут оказаться работы художников, принадлежащих к тому же кругу, что и автор, находящийся в центре внимания, или оказавших влияние на него, документы, сообщающие сведения о возникновении произведения и пр.

К настоящему моменту академическое искусствознание сделало аналитические преимущества подобного наблюдения за сходным материалом очевидными. В последние годы важную роль в этом процессе сыграла социальная история искусства, которая обосновала необходимость реконструкции ситуации, в которой было создано произведение, и максимально возможного взгляда на него глазами его собственной эпохи⁴⁶. Однако потенциал такой реконструкции не остался без критики,

⁴⁴ Sheehan J. Museums in the German Art World. P. 143, 183.

⁴⁵ Newhouse V. Art and the Power of Placement. NY: The Monacelli Press, 2005. P. 10.

⁴⁶ Прежде всего речь здесь идёт о концепции *period eye* М. Баксандалла. См. напр.: Baxandall M. Painting and Experience in 15th Century Italy. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1988.

сомневающейся в возможности существования художника, работы и тех свидетельств, которые привлекаются для её анализа, в едином временном горизонте⁴⁷.

Одним из источников критики возможностей приближения к произведению путём воссоздания и демонстрации окружающего его контекста становится и трансисторическое кураторство. Оно отказывается представлять художников в их историческом окружении, намекая на ограниченность этого подхода. Эта позиция позволяет трансисторической выставке преподносить себя как альтернативный и, возможно, более верный способ интерпретации работ⁴⁸, который даёт возможность преступить узкие рамки контекста и не заключать произведение в пределы одного только периода его возникновения.

В качестве примера этого противопоставления, содержащего в себе явную отсылку к устоявшимся выставочным практикам, можно привести фрагмент текста, сопровождающего выставку «Эгон Шиле и Дженни Савилл» (Кунстхаус, Цюрих, 2015; см. Рис. 9). Она объединила работы Шиле с живописью Савилл, представительницы группы Молодых британских художников, в качестве связующего звена избрав обращение обоих авторов к собственному телу и телесной экспрессии. Текст пресс-релиза заявляет: «Как правило, выставки в основном помещают Шиле в его исторический контекст. Здесь же целью становится исследование сходств и различий между его творчеством и работами современного художника»⁴⁹. В этом упоминании предыдущих выставок не содержится прямой критики экспонирования, основанного на предоставлении контекста, однако сопоставление работ австрийского экспрессиониста с современным художником в сочетании со сделанным замечанием о более распространённом экспозиционном ходе

⁴⁷ Didi-Huberman G. Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism // Compelling Visuality. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2003. P. 31–44.

⁴⁸ Эта позиция тесно связана и с другой частью «риторики противопоставления», которая будет рассмотрена ниже – противопоставлением традиционному искусствознанию.

⁴⁹ Kunsthaus Zürich presents Egon Schiele together with Jenny Saville. Press release. Zurich, 9 October 2014. URL: http://www.kunsthhaus.ch/fileadmin/templates/kunsthhaus/pdf/medienmitteilungen/2014/pm_schiele_saville_e.pdf.

подчёркивает необычность проекта 2015-го года и новизну сделанных куратором наблюдений.

Ещё одно упоминание о нежелании уделять внимание контексту встречается среди характеристик выставки «Бунтующее барокко», о которой уже шла речь выше. Об этом проекте сообщается, что, помимо выхода за пределы линейного взгляда на развитие искусства, он стремится также «извлечь идею барокко из её конвенционального контекста в рамках истории стиля»⁵⁰. В приведённой цитате не звучит упоминание о типичных способах экспонирования, однако с учётом того, что противопоставление традиционному музею и выставке является частью позиции куратора, можно предположить, что другие выставки, в разное время обращавшиеся к барокко и погружавшие его в исторический контекст, здесь также имеются в виду. Контекст в этом отрывке становится тем, что необходимо отринуть, поскольку он включает представление о барокко в узкие рамки стилистических клише, которые подталкивают к размышлению об этом явлении как о «пышности, орнаментах и золоте»⁵¹, препятствуя формированию новых точек зрения.

Не стоит, однако, забывать, что, как было отмечено в Главе I, многие трансисторические проекты последних лет находят в своём эксперименте место контексту, в котором находятся выставляемые произведения. Так, например, выставка «Бессонница: Кровать в истории и современном искусстве» (*Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art*, 21er Haus, Вена, 2015; См. рис. 10) рассматривая появление кровати в работах исторических и современных художников, обращается к «историческому и иконографическому значению изображения кровати»⁵². Именно обращение к контексту позволяет куратору, Марио Кодоньято, преодолеть некоторую ограниченность подхода, которая наблюдается во внешне схожих с ней

⁵⁰ Riotous Baroque. From Cattelan to Zurbarán—Tributes to Precarious Vitality. Press release. The Guggenheim Museum Bilbao, 2013. P. 1.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art. January 28, 2015. URL: <http://www.e-flux.com/announcements/30074/sleepless-the-bed-in-history-and-contemporary-art/>.

проектах, напоминающих приводившиеся выше выставки Фонда М. Шемякина («Стул в искусстве» и пр.). Так, «Бессонница...», разделённая на несколько тематических категорий («рождение», «болезнь», «смерть», «политика» и пр.), избегает упрощённой иллюстративности многих тематических выставок и в рамках избранных тем проблематизирует отношения между прошлым и настоящим: произведения, использующие образ кровати, отвечают на одни и те же вопросы, которые задаёт им куратор.

Другим образом использования контекста в трансисторическом проекте можно счесть выставку «Разрушения. Искусство и культура во времена конфликта» (*Ravaged: Art and culture in times of conflict*; М – Museum, Лёвен, 2014; См. рис. 11). Она рассказывает о кризисных состояниях, в которых оказывается культура во время катастроф, и об отражениях этих состояний в произведениях современных и исторических авторов. Как и в предыдущем случае, она разделена на подкатегории («руины», «намеренное разрушение», «кража произведений искусства»). Внутри каждой из них произведения остаются частью своего времени и потрясений, с которым это время сталкивалось, а пересечения между конфликтами, в разные эпохи разрушающими культуру, ложатся в основу проекта. Такой подход подразумевает не исключение контекста, а, напротив, внимательную работу с ним, что подтверждается сопроводительными материалами. «Хотя контекст здесь и исторический, это выставка искусства, а не истории»⁵³, – говорят кураторы «Разрушений...» Очевидно, что приведённая фраза прежде всего свидетельствует о центральной для проекта роли произведения искусства, однако упоминание контекста, окружающего его, также представляется существенным.

⁵³ *Ravaged: Art and culture in times of conflict* / Ed. by J. Tollebeek, E. van Assche. Leuven: M – Museum. P. 8.

1.2. Противопоставление академическому искусствознанию

Оригинал только что рассмотренного фрагмента кураторского текста к выставке «Разрушения...» содержит в себе небольшую игру слов, ускользающую из русского перевода. «It is an art, not a historical exhibition», – говорит он русскоязычному читателю, разбивая слово *art-historical* пополам и противопоставляя две составные части, искусство и историю, друг другу. В этом построении фразы прослеживается упрёк искусствоведческому знанию: по мнению куратора, желание сосредоточиться на искусстве требует исключения истории. Подчинённость искусствоведения историческому знанию с традиционной для него ориентированностью на внешние факты и линейной однонаправленностью препятствует рассмотрению произведения как такового, превращая его в историческое свидетельство, и не более.

Противопоставление себя традиционной науке об искусстве и стремление превзойти её нередко становятся частью риторики трансисторической выставки. Трансисторическое мышление утверждает, что академический подход к произведению неточен, неполон или предвзят, таким образом приписывая себе способность освободиться от этих недостатков.

Критика теории искусства прослеживается уже в начале становления трансисторического курирования. Так, Руди Фукс, который с 1975 по 1987 гг. занимал пост директора музея Ван Аббе в Эйндховене, Нидерланды, говорит о выставке «Железное окно» (*Het Ijzeren Venster*), которая открытой в музее в 1984 г.: «История современного и модернистского искусства стремилась установить единые и прогрессивно развивающиеся линии развития или же генеалогию стилей и отношений (*attitudes*), которые проходят сквозь всё столетие, время от времени сближаясь и отдаляясь, но чаще всего существуя параллельно. Эта выставка стала попыткой пересечь поле современного искусства нелинейно...»⁵⁴ Проект сопоставлял классический модернизм и

⁵⁴ *Fuchs R. The Iron Window // Het Ijzeren Venster (a constructed exhibition) [ex. cat]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1985. P. 10.*

искусство 1970–80-х гг., утверждая, что те художники, которые при линейном взгляде на историю искусства оказываются принадлежащими к разным периодам, могут обнаруживать между собой куда больше связей, чем со своими современниками или теми, кто мог оказать на них непосредственное влияние («Базелиц по духу так близок к Швиттерсу – ближе, чем к любому экспрессионисту»⁵⁵, – пишет Фукс далее). Подчёркивая нелинейный характер выставки и противопоставляя его линейно движущейся истории искусства, куратор позиционирует свою работу как некую альтернативу истории искусства, не повторяющую её ошибок: выставка в Музее Ван Аббе, как утверждается, яснее любого искусствоведа видит, какому окружению в действительности родствен Швиттерс или Базелиц.

Трансисторические проекты с большой частотой настаивают на том, что их взгляд способен увидеть в искусстве больше, чем академическое знание о нём. Теоретическое сопровождение уже описанной выше трёхгодичной выставки *Time is Out of Joint* в римской Национальной галерее служит ярким тому подтверждением. Рассуждения об истории, истории искусства и ходе времени стали важной составляющей этого проекта, и на каждое из этих понятий он предлагает собственный взгляд, вобравший в себя сразу несколько риторических структур из числа рассматриваемых здесь. Кураторский текст говорит: «[Выставка]... старается *рассказать нам больше, чем способен сообщить текст по истории искусства*»⁵⁶. Это замечание раскрывается с использованием шекспировской метафоры, выбранной в качестве названия выставки. Время «вышло из суставов», но вправить его на место необходимо не с помощью исторического упорядочивания искусства, а наперекор ему: «В этой выставке время нуждается в том, чтобы его *выровняли или «вправили» с помощью новых, неожиданных отношений* в символическом пространстве музея в некоторой форме одновременного существования. Эти отношения

⁵⁵ Fuchs R. The Iron Window. P. 10.

⁵⁶ Time is Out of Joint. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. 11/10/2016 - 15/04/2018. URL: <http://lagallerianazionale.com/en/mostra/time-is-out-of-joint/>.

избегают ортодоксальных и кодифицированных законов хронологии и истории (искусства) и движутся свободно и беспрепятственно...» История искусства здесь предстаёт как препятствие, преодолеваемое свободными связями, и как причина «вывиха» во времени, суровые колодки которой необходимо устранить.

При этом, как это нередко происходит в процессе конструирования «другого» с целью утверждения собственного статуса, тексты трансисторических выставок в большинстве своём уподобляются искусствоведческим комментариям к работам, которые они представляют. Отвергая ту информацию, которую могло бы предоставить традиционное искусствоведение, они заполняют опустевшее место собственной интерпретацией работ, своей формой напоминающей разные формы академического анализа.

Подобную подмену можно рассмотреть на примере текстов, написанных для выставки «Сай Твомбли и Пуссен» (Dulwich Picture Gallery, Лондон, 2011, См. Рис. 12), сопоставившей творчество Твомбли с картинами Пуссена (последние находились в коллекции самой галереи). Куратором выступил историк искусства Н. Каллинан, профессиональная принадлежность которого, очевидно, позволила ему свободно распоряжаться хорошо знакомой формой искусствоведческого письма.

Признавая, что стилистически два художника прямо противоположны друг другу, сопроводительный текст переходит к перечислению тех сходств между ними, которые выявляет выставка. Прежде всего называются основные темы, которые куратор обнаруживает в работах Твомбли и Пуссена и согласно которым группирует экспонаты. Это: «пастораль, Венера и Эрос, тревожность и театральность (*anxiety and theatricality*) и мифологические фигуры»⁵⁷. И если обращение к античной мифологии в случае с обоими художниками не требует доказательств, и пасторальная составляющая абстракций Твомбли

⁵⁷ Twombly and Poussin: Arcadian Painters. Large print guide. London: Dulwich Picture Gallery, 2011. P. 2.

объясняется его обращениями «Буколикам» Вергилия⁵⁸ и пасторальным эклогам Спенсера, то приписывание классицисту Пуссену «тревожности» является частной интерпретацией, существующей только в рамках возникшего на выставке сопоставления. Далее кураторский текст задействует традиционный искусствоведческий инструмент: обнаружение источников произведения и того, что могло оказать на него влияние. В нём отмечается, что оба художника «посвятили себя освоению большого количества литературы, которая могла наполнить смыслом их живопись». Предложение продолжается рассуждением о том, что Твомбли, как и Пуссену, было присуще «стремление довести до совершенства технический, рукотворный акт рисования сам по себе». Последняя характеристика может быть либо прочитываться настолько широко, что станет применима к любому художнику, оттачивающему своё ремесло, либо оказаться распространением представлений об абстрактной живописи, которой присуща высокая степень рефлексии и осмысление процесса рисования как такового, на работы XVI в.

Мимикрирующие комментарии, подобные приведённым выше, возникают в рамках описываемой риторики противопоставления традиционному искусствоведению: во многих случаях трансисторическая выставка, стремясь укрепить собственную интерпретацию, заимствует инструменты, которыми пользуется эта дисциплина – после того как ею ранее был продекларирован отказ от искусствоведческих конвенций.

Важно помнить при этом, что возможность критики академического искусствоведения, которой занимается трансисторическая выставка, была в некоторой степени подготовлена трудами самих искусствоведов, переосмысляющих основы собственной отрасли знания. В книге «Конец истории искусства?», которая посвящена в первую очередь попытке описать новые направления в искусствоведении в условиях очевидного устаревания некоторых из его традиционных основ, Х. Белинг говорит, что после того как

⁵⁸ *Jacobus M. Reading Cy Twombly: Poetry in Paint. Princeton: Princeton University Press, 2016. P. 161.*

сам художник стал критическим исследователем искусства, история искусства больше не имеет единого направления. Она перестаёт видеть себя как инструмент, прослеживающий безусловную, поступательную эволюцию своего предмета. Вместо этого дисциплина принимается за поиск решений для новых вопросов о том, что составляет «образ» (*image*) и что делает его убедительным в данный момент (вопросов, ответы на которые могут быть лишь временными или фрагментарными)⁵⁹. Этот текст, принадлежащий известному и авторитетному историку искусства, свидетельствует о том, что само искусствоведение обнаруживает в себе и подвергает критике ту же эволюционистскую составляющую, которую критикует трансисторическая выставка, противопоставляющая себя академической науке об искусстве.

Современное искусствоведение также вырабатывает внутри себя и усложнённое, далёкое от линейного и сегментированного, понимание прошлого и настоящего. К. Мокси в статье, посвящённой развитию представления о дистанции между исследователем и исследуемым в искусствознании XX в., отмечает, что сегодня не уже не кажется выполнимым намерение сохранять прошлое и современность совершенно отделёнными друг от друга. Он также говорит, что исторические произведения нуждаются не только в том, чтобы держать их на расстоянии, но и в том, чтобы сообщить им современную значимость (*contemporary relevance*)⁶⁰. Последняя мысль практически повторяет намерения трансисторической выставки, желающей актуализировать работы исторических художников, сопоставляя их с современными.

Помимо текстов, описывающих новые методологические принципы искусствоведения, появляются и теоретические труды, строящие свой анализ истории искусства на новых началах, которые во многом созвучны основным риторическим акцентам трансисторической выставки. Уже Э. Панофский в

⁵⁹ *Belting H.* The End of the History of Art? Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987. P. Xi–xii.

⁶⁰ *Moxey K.* Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald // The Art Bulletin. 2004. Vol. 86. №. 4. P. 750.

статье, опубликованной, в 1931 г., говорит, рассуждая об историческом времени, что произведение невозможно разместить на каком-то определённом, чётко обозначенном временном отрезке, поскольку вокруг него формируются множественные связи сразу с несколькими историческими периодами⁶¹. Реализацией этого представления о времени существования работ стала, например, книга «Анахроничный Ренессанс» (Anachronic Renaissance) А. Нэйгела и К. Вуда, исследующая усложнённые и многослойные темпоральности ренессансной живописи⁶².

Приведённый выше краткий и точечный обзор искусствоведческих публикаций позволяет, тем не менее, предполагать, что, критикуя академическое искусствознание за его ограниченность узкими рамками линейной хронологии и контекста, трансисторическая выставка вступает на поле, уже предварительно подготовленное и разработанное самой дисциплиной, и, следовательно, рассматриваемые кураторские проекты остаются в её рамках в значительно большей степени, чем гласят многие тексты, их сопровождающие.

1.3. Противопоставление линейному взгляду на историю и время

Слово «анахронизм», появляющееся в названии приведённой выше книги Нэйгела и Вуда о ренессансном искусстве, вероятно, можно было бы считать своего рода односложным определением трансисторического курирования. Стремясь сделать работы художников прошлого частью современности и помещая их в рамки современных представлений, трансисторическая выставка действительно представляется в большой степени анахроничной – и представляет себя таковой сама. Кристиана Коллу, директор Национальной галереи в Риме и куратор проекта *Time is Out of Joint*, обращения к которому уже несколько раз встречались на страницах

⁶¹ Panofsky E. Reflections on Historical Time // Critical Inquiry. 2004. Iss. 30. P. 697.

⁶² См.: Nagel A., Wood C. Anachronic Renaissance. NY: Zone Books, 2010.

представляемого исследования, описывает эксперимент, проведённый в стенах своего музея, именно как анахроничное начинание: «[Выставка] переворачивает хронологическое историческое время, *делает анахроничным прошлое, настоящее и будущее*»⁶³. То смешение времён, которое достигается за счёт нехронологического расположения экспонатов, заставляет «прошлое, настоящее и будущее» влиять друг на друга и прочитываться через призму друг друга, что превращает каждое прочтение в неизбежный – и намеренный – анахронизм.

Как утверждает текст Коллу, анахроничная трактовка произведений достигается благодаря отказу от линейного взгляда на ход истории и времени в целом. Можно утверждать, что этот отказ становится центральной частью «риторики противопоставления», к которой прибегает трансисторическая выставка, и все риторические элементы, описанные до этого, в конечном счёте сводятся к нему. Линейное время составляет основу как исторически упорядоченных экспозиционных практик, так и традиционного искусствоведения, которые оспаривает трансисторический проект. Размышления о времени, истории, прошлом и современности являются неотъемлемой частью языка таких проектов и их отличительной особенностью.

Текст, сопровождающий *Time...*, сразу в нескольких местах обращается к традиционному представлению о времени и постулирует отказ от него: «[Выставка] *побеждает всякую хронологическую уверенность* и вводит пластичную темпоральность, которая ведёт себя как бозон Хиггса, целиком зависящий от нашего взгляда»; «Выставка, в названии которой цитируется строка из шекспировского «Гамлета», *исследует понятие времени в его текучести, нелинейности и стратифицированности...*»; «*Линейное видение истории здесь совершенно отринуто*: в выставочных залах работы предстают как осадки долгой жизни музея, и разные столетия сосуществуют в одном

⁶³ Time is Out of Joint... URL: <http://lagallerianazionale.com/en/mostra/time-is-out-of-joint/>.

пространстве»⁶⁴. Противопоставление традиционному линейному взгляду на время и историю пронизывает всю выставку, становясь основной её темой.

Чтобы удостовериться в том, что эти обращения свойственны не только проекту, в самом названии которого звучит обращение к времени, приведём ещё несколько примеров, почерпнутых из трансисторических проектов разных лет, которые демонстрируют широкое распространение этого риторического хода. Он идёт рука об руку с развитием трансисторического курирования, звуча в уже знакомых читателю словах Зеемана 1998 г., относящихся к выставке *a-Historische klanken*: «...Страх *преступить границы вертикальной, разделённой*⁶⁵ исторической мысли можно преодолеть, создав такую историю искусства, которая примет форму а-исторического измерения»⁶⁶. Здесь критика линейности смыкается с противопоставлением трансисторического проекта академическому искусствознанию, подтверждая, что именно проблемы хронологии, истории и времени являются основным вопросом, к которому явно или скрыто обращается трансисторическая выставка, и к которому могут быть сведены большинство её положений, встречающихся в текстах к ней (и о ней).

Интересным образом развиваются рассуждения об истории и темпоральности в выставке «Помпеи в MADRE: Археологический материал» (*Pompeii at Madre: Archaeological Material*, Музей современного искусства MADRE, Неаполь, 2017, См. Рис. 13), которая представила работы современных художников рядом со слепками человеческих тел и другими археологическими материалами, найденными во время раскопок в Помпеях. Исследуя «отношения между археологическим наследием и созданием художественного произведения», выставка затронула характерную для

⁶⁴ Time is Out of Joint... *Ibid.*

⁶⁵ Под «разделённостью» (*compartmentalised*) здесь, очевидно, подразумевается представление об истории, прямо противоположное «стратифицированности» времени в предыдущей цитате. Если Зееман обращается к жёсткому вертикальному разделению истории на последовательно идущие друг за другом этапы, то Коллу, вероятно, имеет в виду представление о времени, которое перестаёт быть линейным и существует в виде множественных фрагментов, присутствующих единовременно и тем самым нарушающих возможность единой хронологической линии.

⁶⁶ *Szeemann H. a-Historische klanken* // Harald Szeemann: with by through because towards despite... P. 509.

трансисторического проекта проблему современности и её положения в историческом времени. Кураторы, представляющие Национальный парк-заповедник «Помпеи» (Массимо Осанна) и музей MADRE (Андреа Вилиани), в сопроводительном тексте говорят о том, что «...расширенная временная перспектива, которую побуждает к жизни объединение археологии и современности (*contemporaneity*), позволяет выявить и изучить материальность археологических артефактов в их текущем состоянии... и хрупкую, эфемерную природу каждого произведения искусства»⁶⁷. Современность здесь сравнивается с археологией: обе они, находясь в настоящем, извлекают из-под наслоений (земляных или временных) фрагменты прошлого, делая его частью сегодняшнего опыта. Благодаря этим «раскопкам», которыми занимаются и археолог, и куратор, усложняется взгляд на время и создается «расширенная временная перспектива», подразумевающая присутствие прошлого в настоящем.

Другой важной и распространённой частью риторического обращения к линейному взгляду на историю оказывается утверждение о размывании границы между прошлым и настоящим. Подразумевается, что традиционное представление об историческом времени неизбежно возводит эти границы, и трансисторическая выставка, объединяя в себе современные и исторические произведения (или артефакты), нарушает их. Этот риторический приём также встречается в тексте, составленном к проекту *Pompeii at Madre...*: «[Выставка] размывает различие между прошлым и настоящим, природой и культурой, жизнью и смертью, разрушением и созиданием»⁶⁸. Из всех пар, присутствующих в приведённом фрагменте, самой важной оказывается именно первая: «прошлое и настоящее». В традиционном представлении помпейские слепки принадлежат прошлому, а работы современных художников — настоящему, но выставка, объединяющая их, старается

⁶⁷ Ossana M., Viliari A. Pompeii at Madre: Archaeological Material. MADRE contemporary art museum, Naples, 19.11.17 — 24.09.18. URL: <http://www.madrenapoli.it/pompeimadre/en/senza-categoria-en/pompeimadre-materia-archeologica-le-collezioni/>.

⁶⁸ Ibid.

усложнить представление о времени и синхронизировать I в. н.э. с XX и XI столетиями, преступив границы между ними.

Трансисторическая выставка предстаёт как способ преодоления временных границ в целом ряде проектов. Так, в 2000–2010-е гг. в венецианском филиале Музея Гуггенхайма (Коллекции Пегги Гуггенхайм) была проведена серия выставок, в основу которых был положен трансисторический принцип. Она получила название *Themes and Variations* и состояла из трёх проектов: *From The Mark To Zero* (2009), *Script And Space* (2012), и *The Empire Of Light* (2014). Каждый из них объединял и подчинял выбранной теме произведения из коллекции музея, сталкивая произведения классического модернизма и работы современных (*contemporary*) авторов. Сопроводительный текст, предлагаемый музеем к первому проекту («От знака к нулю», 2009, См. Рис. 14), говорит: «[Выставка] размывает границы, которые разделяют *modern* и *contemporary*, и прослеживает эволюцию знака в новых экспрессивных формах»⁶⁹.

Представление модернистов как «исторических» художников, возникающее в противопоставлении авторам 2-й половины XX в. – не самый очевидный и менее распространённый, нежели переосмысление работ Старых мастеров, трансисторический ход. Тем не менее, он уже встречался выше и был коротко рассмотрен на примере выставки «Железное окно» 1984 г. Он также составил основу экспозиции Tate Modern, аналогичным образом представившей модернизм и *contemporary art* в форме трансисторического сопоставления. Перечисленные экспозиционные примеры считают возможным (и, более того, необходимым для нового понимания модернистских работ) размытие границ между модернизмом и текущей современностью. Последнее свидетельствует о том, что граница, обозначенная как *boundary* в «От знака к нулю», осознаётся как непроницаемая, и что в рамках традиционного, линейного взгляда на историю (искусства) связь

⁶⁹ Themes and Variations: From the Mark to Zero. Peggy Guggenheim Collection. March 21–May 17, 2009. URL: <https://www.guggenheim.org/exhibition/themes-and-variations-2>.

между этими периодами, казалось бы, не столь далёкими друг от друга, уже представляется неочевидной.

Трансисторическая выставка может состояться только в том случае, когда сходство между группами экспонируемых произведений перестаёт считаться «непосредственно» очевидным с привычных бытовых и искусствоведческих позиций. Для её существования необходим разрыв, который выставка будет намеренно и неочевидно преступать, обнаруживая «неожиданную» близость объединённых произведений. Обращение внимания зрителя на выявленные выставкой сходства составляет, наряду с конструированием «другого», вторую значительную часть риторики трансисторической выставки⁷⁰.

2. Риторика уподобления: «необычайная схожесть»

Позиция, которую занимает трансисторическая выставка по отношению к пластам исторического и современного, состоит из двух частей, следующих друг за другом. *Первая* часть, которая в тексте настоящего исследования определяется как «риторика противопоставления», подразумевает критическую дистанцию по отношению к ряду конвенций: устоявшимся

⁷⁰ В завершение этого раздела хотелось бы, подобно параллелям, проведённым в пунктах 1.1. и 1.2., отметить, что теоретическое поле, окружающее трансисторическую выставку и размышляющее о ней, а также о современном искусстве и кураторстве в целом часто задействует аналогичные фигуры противопоставления линейному взгляду на время и историю. В качестве примера может быть рассмотрен один из номеров журнала *Manifesta Journal* – периодического издания, которое прежде всего фокусируется на кураторских практиках. Выпуск №9 под названием *History in the Present*, вышедший в 2010 г, был целиком посвящён вопросам соотношения истории и современности, историческому времени, темпоральности и пр. Он открывался введением, в котором само возникновение кураторства в 1960-е гг. предлагалось связывать с критикой модерности и её структур (*Zonnenberg N. History in the Present. Editorial // Manifesta Journal. 2010. Iss. 9. P. 3.*). Следующие далее статьи почти без исключения обращались к темам, которым были посвящены предшествующие параграфы Главы II. Так, рассуждениями о модерности, современности и историческом времени наполнена статья Б. Гройса «Товарищи времени» (*Groys B. Comrades of Time // Ibid. P. 12–20*). Статья С. Хайндриха *Make Times: Temporalities and Contemporary Art* обращается к уже описанному выше образу музея как модели линейной темпоральности и противостоящему ему современному искусству, которое располагается в темпоральности множественной (Р. 69–70). Интересно также, что на страницах журнала возникает и шекспировская цитата «Time is out of joint...» – её использует автор статьи, посвящённой процессу локального поиска исторической идентичности (*Dimova D. Mexican, French and “Locally Interested”: Three Historical Exhibitions in Bulgaria // Ibid. P. 52–60*). Этот выпуск журнала демонстрирует высокую степень однородности трансисторического кураторства и окружающего его теоретического поля, обращение и первого, и второго к схожим вопросам и, вероятно, следование теории выставки вслед за практикой.

экспозиционным практикам, основам традиционного искусствоведения и привычному взгляду на время и историю. Такая «негативная», отрицающая риторика прежде всего призвана освободить трансисторический проект от ограничений, которые эти конвенции могли бы наложить на него. Также её назначением становится как можно более явное подчёркивание несходства между историческими и современными работами, объединёнными в пространстве трансисторической экспозиции. Подчёркивание достигается за счёт перечисления тех факторов, которые усиливают границу между «прошлым» и «настоящим». Это: хронологическая и контекстная основа традиционных музеев и выставок и линейность, свойственная истории искусства и взгляду на историю и время в целом.

Риторическое усиление границ позволяет, в свою очередь, выделить и выдвинуть на передний план *вторую* составляющую позиции трансисторической выставки: акт перехода границ, который она совершает. Выставка объединяет художников прошлого и настоящего и, напомнив, что традиционно между ними пролегает огромная дистанция, демонстрирует, как в трансисторическом пространстве они, сближаясь, оказываются чрезвычайно схожими⁷¹.

Указания на параллели и точки пересечения широко распространены в сопроводительных текстах к трансисторическим выставкам. Они могут быть разделены на две группы: (1) на фразы, говорящие о сходстве, внутренне присущем самим работам, и (2) на замечания, представляющие трансисторическую выставку как оптику, которая выявляет призванное поразить зрителя подобие.

Примерами, представляющими первую группу, могут считаться следующие фрагменты:

⁷¹ Двухчастная позиция, которую занимает трансисторическая выставка, далеко не всегда выражена открыто. Чаще всего она присутствует имплицитно. Так, например, указание на необычность сходства между историческим и современным художниками подразумевает, что это сходство не является непосредственно очевидным, и что вне трансисторической выставки между художниками пролегает граница, не допускающая их объединения.

Работы Теодора Аллена, Адама Фасса, [перечисляются имена современных художников-участников выставки] ... подталкивают зрителя к возвышенным размышлениям и **приводят на ум те же фантастические антропоморфные нарративы**, что и необычайный «Пейзаж с птицами и цветами» голландского художника XVII в. Маттиаса Витхоса (1600)⁷².

— *Naturalia* (Paul Kasmin Gallery, Нью-Йорк, 2017)

О Марке Ротко и Хироси Сугимото: «... отражают два различных художественных подхода, которые *приходят к одинаковым заключениям*»⁷³.

— *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes* (Pace Gallery, Нью-Йорк, 2012)

Что общего между рекламой «Давыдофф» и гравюрой Антонио да Тренто (ок. 1530) ? **Больше, чем вам кажется!**⁷⁴

— *Timeless Eroticism: Renaissance Prints and Fashion Photography* (Музей Бойманса – ван Бёнингена, 2016)

Отделённые друг от друга тремя столетиями, художники, тем не менее, **имеют между собой примечательные сходства**⁷⁵.

— *Twombly and Poussin* (Dulwich Picture Gallery, Лондон, 2011)

В указанных отрывках кураторских текстов совершается некоторая подмена: сравнения одного художника (группы художников) с другим (-и), разумеется, принадлежат куратору выставки. При этом каждая из фраз представляет результат этого сравнения как внутреннее свойство самих работ. Вторая группа примеров представляется несколько более «честной», поскольку не маскирует внутренние механизмы создания выставки, а, напротив, подчёркивает её роль в обнаружении сходства. Приведём несколько примеров, принадлежащих к группе №2:

⁷² *Naturalia*. Paul Kasmin Gallery. Jan 19th – Mar 4th 2017. URL: <https://www.artsy.net/show/paul-kasmin-gallery-naturalia>.

⁷³ *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*. Pace Gallery, Oct 04, 2012 – Nov 17, 2012. URL: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes>.

⁷⁴ *Timeless Eroticism - Renaissance Prints and Fashion Photography*. 2016. Museum Boijmans Van Beuningen. URL: <https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/timeless-eroticism-renaissance-prints-and-fashion-photography>.

⁷⁵ *Twombly and Poussin*. Dulwich Picture Gallery, 29 June--25 September 2011. URL: <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/exhibitions-archive/exhibitions-archive-by-date/2011-twombly-and-poussin/>.

Для выставки, которая **связывает старое и новое уникальными и неожиданными путями**, четверо известных современных художников отобрали работы из великолепной коллекции графики Старых мастеров Библиотеки и музея Моргана...⁷⁶

— *Drawing Connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the Old Masters*
(Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк, 2007)

...Музей **провёл неожиданные связи** между приобретённой работой и шестьюдесятью произведениями из своей коллекции⁷⁷.

— *Hammershoi meets the collection: The Balcony Rooms*
(Музей Бойманса – ван Бёнингена, 2015)

...**Сплетая новые, неожиданные взаимоотношения** в символическом пространстве музея...⁷⁸

— *Time is Out of Joint* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Рим, 2017)

Это неконвенциональное сочетание работ художников... [Куратор] **проводит много удивительных связей** между двумя художниками...⁷⁹

— *Love is Enough: William Morris & Andy Warhol*
(Modern Art Oxford, 2014)

Приведённые выдержки демонстрируют, что трансисторическая выставка стремится представить себя как аналитический инструмент. Она «выявляет» точки пересечения между работами. Эти пересечения всякий раз существуют вопреки знанию о том, что авторы работ принадлежат к разным отрезкам на ленте времени⁸⁰. Для того чтобы представить зрителю

⁷⁶ Drawing Connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the Old Masters. The Morgan Library and Museum. October 12, 2007 – January 6, 2008. URL: <http://www.themorgan.org/press/2007/drawing-connections-exhibition>.

⁷⁷ Hammershoi meets the collection: The Balcony Rooms. Museum Boijmans Van Beuningen. Up to and including 17 May 2015. URL: <https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/hammershoi-meets-the-collection-the-balcony-rooms>.

⁷⁸ Time is Out of Joint. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea... *Ibid*.

⁷⁹ Love is Enough: William Morris & Andy Warhol. 6 December 2014 — 8 March 2015 ; Modern Art Oxford. URL: <https://www.modernartoxford.org.uk/event/love-is-enough-william-morris-andy-warhol-curated-by-jeremy-deller/>. Дата обращения: 18.04.2018.

⁸⁰ Общеизвестность и прочная укоренённость этого знания таким образом всегда подразумеваются. Это требование изначальной осведомлённости нередко становится объектом критики в обсуждении трансисторических выставок. См. напр.: «...Очевидно, что такое экспонирование оживляет опыт знакомства просмотра для тех, кто уже знаком с нарративом, от которого оно отталкивается, и может заметить и оценить это отправление от исходной точки. Менее ясно, что из этого извлекут те, кто с ним не знаком. Таким образом, нехронологическое экспонирование зависит от хронологического, которое оно для собственного успеха отвергает». Costello D. Museum as Work in the Age of Technological Display. Reading Heidegger Through Tate Modern // Art and Thought / Ed. D. Arnold, M. Iversen. Malden ; Oxford: Blackwell Publishing, 2003. P. 186.

«неожиданные параллели», трансисторическая выставка оперирует столкновениями, в англоязычных текстах часто обозначаемыми словом *juxtapositions*. Оно становится «ключевым словом» во многих сопроводительных текстах: «...**juxtaposes past and present** to create a picture of knowledge and invention that is encyclopedic but highly eccentric»⁸¹, *Curiosity*, 2013; «This exhibition **juxtaposes** three notable Carracci head studies with a series of Freud head portraits»⁸², *Painting from Life: Carracci Freud*, 2012; «**The juxtaposition with the works and finds from Pompeii** puts into perspective the works in the collection of Palazzo Donnaregina...»⁸³, *Pompeii at Madre: Archaeological Material*, 2018; «Reflections and interventions by contemporary artists **will therefore be juxtaposed with artworks from the past**»⁸⁴, *Ravaged*, 2014; «The inaugural exhibition ... **juxtaposes** Mark Rothko's late black and grey paintings with Hiroshi Sugimoto's photographs...»⁸⁵, *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*, 2012, и так далее.

Благодаря *juxtaposition* («совмещению», «соположению») трансисторической выставке удаётся ещё более отчётливо подчеркнуть новизну того шага, преодолевающего временные границы, который она совершает. Помимо противопоставлений, рассмотренных ранее, и столкновений, организованных в экспозиционном пространстве, эти границы подчёркиваются ещё одной группой риторических приёмов: указаниями на **недоступность прошлого**, которое нуждается в современном взгляде на него.

В качестве примера употребления подобных приёмов может быть приведён уже знакомый (и насыщенный характерными для трансисторической выставки речевыми фигурами) текст к выставке «Бунтующее барокко». «Выставка ... помещает искусство, **отделённое от нас несколькими**

⁸¹ Curiosity: Art and The Pleasures Of Knowing. Turner Contemporary. 24 May–15 September 2013. URL: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/curiosity-art-and-the-pleasures-of-knowing>. Дата обращения: 13.04.2018.

⁸² Painting from Life: Carracci Freud. Dulwich Picture Gallery, 2012. URL: <https://200-percent.com/freud-carracci/>.

⁸³ Ossana M., Viliani A. Pompeii at Madre... *Ibid*.

⁸⁴ Ravaged: Art and culture in times of conflict. M – Museum Leuven, From 20 March 2014 until 1 September 2014. URL: <https://mleuven.prezly.com/m-museum-leuven-presents-ravaged>. Дата обращения: 15.04.2018.

⁸⁵ Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes. ... *Ibid*.

столетиями, в сферу знакомого опыта и общего понимания»⁸⁶, – говорит о своих намерениях Биче Куригер. В этих словах прочитывается намёк на то, что искусство прошлого, созданное несколько веков назад, сегодня недоступно для понимания и нуждается в инструменте, который обеспечил бы это понимание. Трансисторическая выставка предлагает себя в качестве такого инструмента и желает с помощью проводимых ею сравнений «открыть новые способы интерпретации старого искусства»⁸⁷. Мысль о том, что современные работы могут оказаться непонятными и требовать дополнительного комментария, в текстах к трансисторическим проектам почти не встречается⁸⁸. Напротив, современное выступает скорее той призмой, сквозь которую осуществляется поиск новых интерпретаций прошлого⁸⁹.

Приступая к этому поиску интерпретаций, трансисторическая выставка демонстрирует своё стремление обеспечить историческому месту в современном и задаётся вопросом о положении настоящего момента относительно прошлого. В связи с этим представляется целесообразным завершить главу, посвящённую риторике этой выставочной практики, кратким обзором области исследования, которая до этого упоминалась лишь вскользь, однако подготовила и предоставила теоретические основания для многих из рассмотренных фрагментов кураторских текстов. Речь идёт об *исследованиях модерна*, – направлении, представители которого обращаются к изучению

⁸⁶ Deftig Barock. Tributes to precarious vitality. P. 1. URL: [Http://www.kunsthhaus.ch/deftigbarock/themen-en.html](http://www.kunsthhaus.ch/deftigbarock/themen-en.html).

⁸⁷ Deftig Barock. Tributes to precarious vitality... P. 7.

⁸⁸ В англоязычных текстах появление мысли о том, что современные работы нуждаются в исторических для лучшего понимания или легитимации, почти не встречается. В качестве одного из крайне редких примеров такого хода см.: Timeless Eroticism - Renaissance Prints and Fashion Photography. 2016. Museum Boijmans Van Beuningen, «The Swiss guest curator Martin Hesselbein discovers **how classical the poses in fashion adverts actually are...**». Есть основания предполагать, что выбор прошлого или современного искусства в качестве того, что нуждается в проявлении, обусловлен их статусом и привычной аудитории к ним, и поэтому, вероятно, в западной художественной среде почти не чувствуется необходимость прояснять или делать легитимным «современное искусство».

⁸⁹ Такой точки зрения придерживаются и многие интерпретаторы трансисторического экспонирования. См. напр. Статью об экспозиции Tate Modern и положении в ней работ современных художников относительно классического модернизма: «...пересечения между современной и модернистской работой *делают последнюю доступной* нам (Costello D. Museum as Work in the Age of Technological Display... // Art and Thought. P. 185). О предположении пропасти между искусством прошлого и настоящего читаем также в упомянутом выше выпуску Manifesta Journal: «... растущая бездна между современным и незнакомым, если не сказать – «непроницаемым», прошлым». (Mircan M. Art History, Uninterrupted // Manifesta Journal... P. 7).

и критике модерности не только как исторического периода, но также как комплекса представлений о ходе истории и времени, прошлом и настоящем, которые присущи человеку этого периода.

Эта исследовательская отрасль занимается поиском определения модерности, её временных рамок и основных характеристик. Несмотря на то, что единого определения модерности выработано не было, наиболее распространено отождествление её с Новым временем (XVI–нач. XX вв.). В качестве основной характеристики этого периода выделяют, как правило, представление о прогрессивном развитии, линейно разворачивающемся в движущемся вперёд времени и достигающем апогея в мышлении XIX в. Так, например, описывает модерность Р. Козеллек, немецкий историк и теоретик истории и одна из важнейших фигур в области исследования этого понятия⁹⁰. Этот автор, по всей вероятности, оказывается важным ориентиром для кураторов и теоретиков трансисторического. Многократные ссылки на него встречаются на страницах уже упомянутого выше выпуска *Manifesta Journal*, посвящённого истории и настоящему в современной кураторской практике⁹¹. Обращение к работам другого выдающегося представителя исследований модерности и времени, французского философа П. Рикёра, обнаруживается в текстах книги *The Transhistorical Museum*⁹² – важного для сферы трансисторического кураторства издания.

Обобщая выводы, к которым приходят разные представители исследований модерности, Терри Смит, австралийский историк искусства, известный своей книгой «Осмысляя современное кураторство», замечает, что мышление модерности характеризуется осознанным разделением на то, что «современно» и «не современно»⁹³. Смит стал одним из немногих авторов, которые предприняли систематизированную попытку переноса

⁹⁰ См.: Koselleck R. Modernity and the planes of historicity // *Economy and Society*. 1981. Vol. 10. Iss. 2. P. 166–183.

⁹¹ Heidenreich S. Make Time: Temporalities and Contemporary Art // *Manifesta Journal*. 2010. Iss. 9. P. 70, 72, 75.

⁹² Setari N. Notes on Transhistoricity... P. 25.

⁹³ Smith T. Introduction // *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* / Ed. by T. Smith, O. Enwezor, N. Condee. Durham ; London: Duke University Press, 2008. P. 3.

представлений о модерности и современности в область истории искусства. Он настаивает на выделении трёх терминов, обозначающих разные виды современности: *modernity*, *postmodernity* и *contemporaneity*. Именно последний будет подходить для описания сегодняшней современности, в которой находится трансисторическая выставка. Современность как *contemporaneity* характеризуется абсолютным ощущением себя в настоящем, которое расширяется и вбирает в себя известное ему прошлое.

Другой крупный теоретик модерности и современности, Х.-У. Гумбрехт, аналогичным образом описывает современную ситуацию как состояние «расширенного настоящего», которое он критикует за его всеядность и «оккупированность прошлым, которое превращает настоящее в однородную мешанину легкодоступных прежних эпох»⁹⁴. Оценка настоящего Гумбрехтом отрицательна; Смит же, тексты которого представляют современную теорию искусства, говорит о настоящем, которое он называет «сгущающимся» (*thickening*), без отрицательных коннотаций.

Трансисторическая выставка оказывается частью «широкого настоящего», той самой сгущающейся *contemporaneity*. Она объединяет в своём пространстве работы исторических и современных художников, и то, что она сводит воедино, становится не попыткой приблизиться к прошлому, а переживанием настоящего, распространяющегося на предшествующие эпохи. Рассмотренная в завершаемой главе риторика трансисторической выставки подтверждает это, заявляя, что исторический материал необходимо сделать частью современного опыта, доступной пониманию.

Важно отметить, что наличие прямых обращений кураторов и теоретиков к авторам, представляющим область исследований модерности, не обязательно для того, чтобы с уверенностью утверждать, что трансисторическое кураторство имеет с этой теоретической областью тесную

⁹⁴ Цит. по: Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: НЛЮ, 2017. С. 7. Подробнее об этом см. книгу Гумбрехта «Наше широкое настоящее» (*Gumbrecht H.-U. Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*. NY: Columbia University Press, 2014).

связь. Рассуждения о линейном ходе времени, лежащие в основе представлений о традиционном взгляде на экспозицию и историю искусства, а также размышления о том, в какие отношения вступают настоящее и прошлое, активно разрабатываются теоретиками модерности. Это предоставляет кураторам возможность использовать выводы, к которым приходят представители названного направления, в своих экспозиционных экспериментах, обращаясь к ним напрямую либо отражая в проектах и текстовых сопровождениях к ним те же идеи, что встречаются в работах из области *modernity studies*.

Выводы к Главе II

Трансисторическая выставка активно занимается разработыванием собственной риторики, которая находит отражение во всех, за редкими исключениями, проектах, осуществлённых в русле этого кураторского подхода. Рассмотрение этой риторики необходимо для понимания трансисторической выставки, в той же степени, что и анализ её структуры, экспонируемых произведений и выбранных тем, которому будет уделено внимание далее.

Значительная составляющая трансисторической кураторской риторики основана на распространённом «ораторском» приёме – фигуре противопоставления. Трансисторическая выставка открыто противопоставляет себя целому ряду представлений и явлений: экспозиционным практикам, основанным на хронологической последовательности и контекстуализации произведений, традиционному искусствоведению и линейному видению времени и исторического процесса в целом. Для достижения большей эффективности риторического хода каждое из отмеченных столкновений представляет оппонента трансисторической выставки как можно более устаревшим, конвенциональным, по той или иной

причине непригодным для работы с художественными произведениями. Так, преувеличивается степень влияния хронологической упорядоченности на выставочную практику (при этом допускается некорректное смешение истории музея и истории выставки). Также явным образом преувеличивается степень консервативности академического искусствознания. Одновременно с этим игнорируются идеи, выраженные в конце XX – нач. XXI вв. самими историками искусства, многие из которых расширяют границы своей дисциплины в равной или большей степени, чем это стремится сделать трансисторическая выставка.

Каждое из анализируемых противопоставлений может быть в конечном счёте возведено к критике линейного взгляда на время и историю. Здесь трансисторическая выставка вступает на поле, к настоящему моменту уже широко разработанное *теориями модерности* – отдельным направлением, находящимся на стыке истории и философии и исследующим границы этого периода и основные его черты. Объявив модерность завершённой и выступив с её критикой, представители этого направления сформулировали те точки зрения на традиционное видение времени и истории, которые сообщает трансисторическая выставка.

Помимо оппонирующего взгляда на прошлое и традицию, трансисторической выставке также свойствен интерес к отношениям между прошлым и настоящим. Реализуя этот интерес, она, с одной стороны, повторяет основное свойство «модерности» – проведение отчётливо заметной границы между современным и не-современным, – говоря, что «тогда» и «сейчас», а вместе с ними и экспонируемые произведения исторических и современных художников, разделены существенным разрывом. Разрыв представляется настолько большим, что прошлое описывается как область непознаваемая, недоступная для понимания. С другой стороны, трансисторические стратегии оказываются близкими тому, что часто описывается как *contemporaneity*: современная ситуация, пришедшая на смену

модерности, для которой характерно стремление вобрать в себя прошлое, сделав его частью сегодняшнего опыта.

Это сходство между трансисторизмом в кураторской практике и состоянием *contemporary* проявляется, к примеру, в том, что анализируемые выставки активно используют описанные в главе фигуры уподобления современных работ историческим. В рассмотренных сопроводительных текстах часто отмечается, что выстроенные внутри экспозиционного пространства связи крайне неожиданны, и что, очевидно, они не смогли бы состояться без участия трансисторической выставки, которая становится таким образом инструментом интерпретации выставляемых произведений.

Описанному на страницах главы II конструированию своего образа подчинена не только риторика, но и вся структура трансисторической выставки, рассмотрению которой будет посвящена следующая часть исследования.

ГЛАВА III. СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ТРАНСИСТОРИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКИ

Трансисторическая выставка оперирует рассмотренными в предыдущей главе столкновениями, *juxtapositions*, размещая рядом друг с другом работы, принадлежащие к разным периодам, но объединённые тем связующим элементом, который, по утверждению кураторов выставки, присущ всем работам, представленным вместе. Выше уже встречались примеры подобных связующих элементов (например, обращение к «пасторали», «тревожность» и присутствие мифологических фигур, которые, по мнению организаторов выставки «Твомбли и Пуссен», объединяют двух представленных художников).

Такие звенья, объединяющие все экспонируемые работы, становятся центральным элементом *структуры* трансисторической выставки, с которыми тесно сплетены остальные её части. Анализ выставочных проектов, составивших материал исследования, позволяет выделить внутри структуры каждого из них три основные составляющие. Первой (1) частью становятся сами экспонируемые работы. Как правило, это пара или группа (-ы) художников, которые представлены на выставке вместе. Второй (2) компонент представляет собой отношения связи между отдельно взятой парой работ или несколькими работами, объединёнными в группу. Третьим (3) выступает связь более высокого уровня, которая объединяет все работы в единое выставочное целое (об этой структурной части можно говорить лишь в тех случаях, когда представленные на выставке работы разделены на несколько групп, и эти группы нуждаются в отдельном типе связи для того, чтобы составить цельный проект). Ниже будет рассмотрен подробнее каждый из обозначенных компонентов.

(1) Среди трансисторических проектов преобладают два типа выставок: *парная выставка-«диалог»* и *групповая выставка*. **Первый тип** подразумевает сопоставление куратором двух художников, один из которых современен, а

другой принадлежит к тому периоду, от которого сегодняшняя современность отделена неким существенным промежутком времени: той границей, описанной выше, которую необходимо преодолеть. Ранее отмечалось, что в некоторых случаях уже модернизм осознаётся как в достаточной степени отдалённый период, который необходимо приблизить к современности (см. напр. выставки *Egon Schiele / Jenny Saville, Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*⁹⁵). Однако чаще всего с современными художниками объединяются «Старые мастера» (см. *Painting from Life: Carracci Freud, Deftig Barock* и пр.).

Выставки **второго типа** представляют зрителю группу авторов, в которую входят в равном или неравном соотношении отобранные современные и исторические художники (напр., *Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art* или *Naturalia*)⁹⁶. Строгое разделение авторов на современных и «не-современных» может как отчётливо артикулироваться, так и не сообщаться явно. Во многих случаях для того чтобы понять, значимо ли это разделение для выставки, достаточно обратиться к оформлению списка художников, представленному в сопроводительных материалах. Как правило, перечни имён будут либо разделены на две группы (часто – абзаца или колонки) с указанием принадлежности одной из них к классическим, а другой к современным художникам, либо оформлены в виде общего списка, в котором фамилии смешаны и расположены в уравнивающем и «вневременном» алфавитном порядке.

В случае с парной выставкой можно говорить о равном положении представленных художников: здесь оба автора в одинаковой степени становятся объектом внимания кураторов, и аудитории предлагается, знакомясь с выставкой, придать одинаковое значение каждому из них. В групповой выставке (как в той, что разделяет современных и не-современных

⁹⁵ Указанные здесь и далее выставки можно найти в сводном каталоге-таблице в Приложении.

⁹⁶ Помимо групп художников, встречаются также сопоставления конкретных авторов с объектами декоративно-прикладного искусства и археологическими артефактами. Включение в составленную подборку последних двух видов представляется правомерным на основании того характера связи внутри выставки, которые предлагаются кураторами. Примеры и типы связи см. в каталоге: *Polke – Bernstein – Amber, Pompeii at Madre: Archaeological Material*.

художников, так и в той, что словно бы лишена этой внутренней границы) можно наблюдать **три основных варианта соотношения сил**: равное положение (групп); размещение современного художника (-ов) в центре и размещение исторического художника (-ов) в центре. Отношения равенства или преобладания одного из авторов (групп авторов) в каталоге, который прилагается к тексту исследования, предлагается называть *прагматикой* выставки, т.е. указанием на «соотношение сил» между современными и историческими художниками, которое зрителю предлагается воспринять и усвоить в процессе просмотра выставки.

Выявить центральное положение авторов или групп авторов позволяют несколько *критериев*⁹⁷:

- а) группа А получает в сопроводительных текстах значительно более развёрнутый комментарий, чем группа Б (см. напр., *A Scientific Encounter: On Interobjectivity*);
- б) по отношению к группе А или Б употребляются слова «предшественник» / «последователь» или синонимичные им (*Barockt*);
- в) выставка предлагает «новый взгляд» на работы группы А (*Creating the Countryside: Thomas Gainsborough to Today*);
- г) работы группы А представляются как инструмент интерпретации работ группы Б (*Drawing Connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the Old Masters*);
- д) на выставке наблюдается явное количественное преобладание работ группы А над работами группы Б (*Journeys: Mapping the Earth and Mind in Chinese Art*).

(2, 3) Представленные в одном из перечисленных выше отношений (равенства или распределения в центре и на периферии) художники или

⁹⁷Под группой А в нижеследующем списке понимаются авторы, расположенные в центре, под группой Б – те, кто оказываются на периферии выставки.

группы художников нуждаются в установлении между ними связей, которые подтвердят правомерность размещения их в одном пространстве. Принадлежит к разряду тематических выставок, трансистолический проект всегда имеет в своей основе концептуализирующий ход. В данном случае целью этого хода становится обоснование необходимости пересечения временного разрыва между историческим и современным, и выбор пути совершения пересечения. В связи с этим наличие **объединяющего звена** между произведениями становится неотъемлемой особенностью трансистолической выставки.

Как было отмечено выше, связи между работами могут устанавливаться *на двух уровнях*. **Первый уровень** – это проведение связи между отдельными произведениями, выставляемыми вместе (рядом друг с другом, в одном помещении, в нескольких смежных помещениях). На **втором уровне** вводится связь, объединяющая все представленные работы и/или группы работ воедино. Если в случае с выставлением пары художников эти уровни, как правило, совпадают, то в групповой выставке они в большинстве случаев будут различаться.

Различия возникают там, где наблюдается предложенное куратором разделение выставки на внутренние секции. Каждая из них включает в себя некоторое количество работ, объединённых между собой связью первого уровня. После введения этой связи возникает необходимость, в свою очередь, объединить выделенные секции воедино, чтобы избежать раздробленности выставки и продемонстрировать, как каждая из подгрупп соотносится с общей темой, избранной для проекта. Секции могут проговариваться открыто, и в таком случае они получают собственные названия и находят прямое отражение в организации выставки. Так, в проекте «Разрушения: Искусство и культура во времена конфликта» представлены следующие секции: «Руины», «Намеренное разрушение», «Кража произведений искусства» и пр. В секцию руины входит картина Гюбера Робера «Руины церкви Сорбонны» (ок. 1800) и работа Цая Гоцяна «Чёрные фейерверки: Проект для Хиросимы» (2008), в которой художник использует порох, «разрушая» её (см. Рис. 15, 16). Имея

внутренние связи, каждая из секций затем становится частью выставки, объединяясь с другими темой разорения, разрушения культуры. Подкатегории также могут не получать названий, но, тем не менее, присутствовать и проявляться в размещении работ. Например, один из залов *Time is out of Joint*, очевидно, обращён к той же теме, что и *Ravaged* («руины», «разрушения»), однако отдельного названия не получает (см. Рис. 17).

Разделение на внутренние сегменты наблюдается уже в ранних примерах трансисторических выставок: его содержит в себе неоднократно рассматривавшийся проект Зеемана в Музее Бойманса – ван Бёнингена. Введённые куратором «притчи» (см. Главу I, стр. 10) представляют собой пример такого разбиения. Категории, придуманные для этого проекта, очерчены крайне абстрактно, но, тем не менее, служат основанием для объединения работ. Многие проекты, затрагиваемые в этом исследовании, также пользуются для установления связей абстрактными категориями, о чём будет сказано ниже, однако нередко они стремятся к значительно большей конкретности.

Есть основания предполагать, что разделение на категории в качестве инструмента создания выставки, получило широкое распространение благодаря опыту Tate Modern. С расчётом на периодическую реорганизацию музеев в 2000 г. разделил свою постоянную экспозицию на четыре широких сегмента, *History/Memory/Society*, *Nude/Action/Body*, *Landscape/Matter/Environment* и *Still Life/Object/Real Life*. Открытие коллекции сопровождалось публикацией путеводителя, в который вошли несколько статей, комментирующих выбранное экспозиционное решение. Во вступительном слове директора, которым на тот момент был Ларс Ниттве, звучат описанные в Главе II мотивы отказа от линейной истории: «Традиционный способ структурирования... коллекции – в залах музея или на страницах книги, – это представление её как линейной хронологии. Мы же ... решили вместо этого взглянуть на искусство последних ста лет с позиций

четырёх отдельных тем, которые прорезываются сквозь историю»⁹⁸. Собственные внутренние секции Tate выстраивает, отталкиваясь от традиционной категории жанра. По текстам, составившим путеводитель, можно проследить, как эта категория существенно расширяется, и границы её традиционного определения намеренно размываются для достижения большей гибкости и охвата. Так, например, «пейзаж» расширяется до «среды» (*environment*), а обнажённая натура возводится к «телу и телесности». Понятие жанра претерпевает большое растяжение и становится «расширенным полем», в которое укладываются «и форма, и контекст»⁹⁹.

То, как кураторы Tate Modern подошли к созданию категорий внутри постоянной экспозиции, во многом перекликается и с работой, проделанной для выставочных проектов, рассматриваемых в исследовании. Некоторые встречающиеся способы связи обнаруживают сходство с Tate, которое отражается в выбранных наименованиях секций. Нередко можно увидеть обращение кураторов к «среде» или «пространству» (напр., *Themes & Variations: Script and Space*). Часто встречается и ассоциирование группы работ с телом, телесностью, обнажённым телом, использованием собственного тела (напр., *Egon Schiele / Jenny Saville*) – как в отдельных группах внутри выставки, так и на уровне объединения всех работ в выставку.

При анализе некоторых из рассматриваемых выставок иногда возникают поводы предполагать следы жанровых категорий, расширенных по той же модели, которой воспользовалась Tate. Так, в сопроводительных текстах к выставке *Creating the Countryside: Thomas Gainsborough to Today* некоторые современные работы рассматриваются как «пейзажи», а в названии одной из секций, *Dark Pastoral*, возникает «пастораль». Тем не менее, основания для того, чтобы анализировать и определять обнаруживаемые в большинстве выставок связи с помощью категории жанра, не представляются достаточными. Вместо неё данное исследование и прилегающий к нему

⁹⁸ Nittve L. Director's Foreword // Tate Modern: the handbook. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2000. P. 11.

⁹⁹ Blazwick L., Morris F. Showing the Twentieth Century // Tate Modern: the handbook. P. 35.

каталог трансисторических проектов для анализа связей между выставляемыми произведениями предлагают пользуются такими понятиями, как: *мотив, тема, абстрактная категория, формальный признак, медиум, контекст создания работ и жест/положение фигуры*. Каждая из этих категорий получит ниже краткую характеристику и примеры применения.

При определении **мотива** и **темы** кажется правомерным частичное заимствование тех дефиниций, которыми оперирует теория литературы. Она определяет мотив прежде всего как минимальную, далее неразложимую повествовательную единицу¹⁰⁰, повторение которой наблюдается в некотором множестве текстов. Попытки определить границы использования категорий мотива и темы на визуальном материале встречаются не так часто. Одним из немногих текстов, обращающихся к этому вопросу, стала книга историка искусства Э. де Йонга *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Её автор, интерпретируя темы и мотивы в голландской живописи XVII в., предлагает под темой понимать то, что изображено (*subject*; напр., «Пирам и Фисба», «автопортрет»), а под мотивом – меньший элемент изображённого («спящий Купидон», «метла», «карта мира»). Де Йонг, впрочем, отмечает, что границы между категориями не всегда чётки, и в ряде случаев мотив может подниматься до уровня темы, а тема – становиться мотивом¹⁰¹. В книге речь идёт прежде всего об иконографических мотивах, что не позволяет более широкого использования предлагаемых ею в случае с трансисторическими выставками, которые лишь в немногих примерах основаны на иконографии.

На основании существующих в области теории литературы и искусства определений, а также рассмотрения структуры выставочных проектов можно предложить определять мотив как минимальную и далее неделимую вычленимую визуальную единицу, разделив их вслед за Томашевским на

¹⁰⁰ См. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 301. ; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 121.

¹⁰¹ Jongh, E. de. Questions of Meaning: Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting. Leiden: Primavera Press, 2000. P. 10.

«статические» и «динамические» мотивы¹⁰². К статическим будут относиться объекты («кувшинки» в *Time is out of Joint* (см. Рис. 18), «лестница» в *Piranesi/Shiota* (см. Рис. 19), к динамическим же – действия («кража произведения искусства» в *Ravage*).

Мотивы могут объединяться в **тему**, категорию более высокого по отношению к ним порядка. Тема получает через мотивы своё визуальное воплощение, но сама она при этом к визуальным категориям не относится. Примерами темы становятся: «эротическое» в *Timeless Eroticism - Renaissance Prints and Fashion Photography* или «путешествия» в *Journeys: Mapping the Earth and Mind in Chinese Art*.

Под **абстрактной категорией**, которую не всегда возможно однозначно отделить от темы, предлагается понимать понятие, которое невозможно далее разложить на визуальные составляющие, и которое ещё более широко, нежели тема. К абстрактному будут относиться философские категории («интеробъективность» в *A Scientific Encounter: On Interobjectivity*), физические величины и явления («свет» в *Themes and Variations: The Empire Of Light*), характеристики эмоций и ощущений («витальность» в *Deftig Barock: von Cattelan bis Zurbaran*).

Связь **по формальному признаку** чаще всего возникает там, где объединяются работы, выполненные в традиционных техниках: «... удивительное сходство [картин Фрейда и Карраччи]... в том внимании, которое уделяется лбам и ушам, а также в мазках»¹⁰³ (*Painting from Life: Carracci Freud*; выставка представляет живопись обоих художников). Встречаются, тем не менее, и любопытные попытки выделения формального сходства между традиционными и экспериментальными техниками (напр., сравнение штриха офортов Дж. Пиранези и чёрной нити, использованной в инсталляции Тихару Сиоты: *Piranesi / Shiota*)¹⁰⁴.

¹⁰² Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С. 122.

¹⁰³ *Painting from Life: Carracci Freud*. ...

¹⁰⁴ Интересно, что формальный анализ некоторыми теоретиками трансисторического в искусстве представляется как трансисторический жест сам по себе, поскольку именно формальное толкование, а не

В редких случаях объединяющим элементом становится **медиум**. Этот способ может наблюдаться там, где проводится работа с коллекцией музея (см. *Drawing Connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the Old Masters*, медиум: «графика»). Интересно также наблюдать в качестве структурного элемента трансисторической выставки **контекст создания** произведений. Примером тому может послужить выставка *Hand Made - Long Live Crafts* (Музей Бойманса – ван Бёнингена, 2013). Она была основана на изучении современных представлений о рукоделии и демонстрировала неприменимость этих клише для исторических вещей, созданных вручную, экспонируя объекты разных периодов вместе. Этот проект выступает ещё одним подтверждением тому, что трансисторический проект не всегда совершенно игнорирует обстоятельства возникновения произведений и может, напротив, отталкиваться от их анализа.

Связующим звеном может выступать также и **жест/положение изображённой фигуры**, чаще всего – человеческого тела. Этот тип связи включает в себя некоторые следы иконографической интерпретации. В некоторых случаях он связан с понятием *pathosformeln*, «формул пафоса», введённым Аби Варбургом. На формулах пафоса основывается часть проекта «Восстания» (*Soulevements, Jeu de Paume*, 2017). Её куратором выступил Ж. Диди-Юберман, философ и историк искусства, хорошо знакомый с трудами Варбурга и неоднократно писавший о нём¹⁰⁵. В выставке он обращается к идеям Варбурга напрямую¹⁰⁶, используя «формулы пафоса» в качестве способа связи в нескольких секциях (см. Рис. 20).

Описанные в главе элементы структуры трансисторической выставки присущи, разумеется, не только кураторским проектам этого типа, но и

исследование стиля, контекста и других исторических вопросов, выявляет, как утверждают они, индивидуальные черты произведения. См.: *Crowther P. The Transhistorical Image: Philosophizing Art and Its History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 151.

¹⁰⁵ См. напр.: *Didi-Huberman G., The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. University Park, Penn.: Penn State University Press, 2016.

¹⁰⁶ *Didi-Huberman G. By The Desires (Fragments on What Makes Us Rise Up) // Uprisings. Éditions Gallimard ; Jeu de Paume: Paris, 2016. P. 302.*

большинству тематических выставок в целом. Тем не менее, на сегодняшний день отсутствует такое исследование, которое обратилось бы к формальной составляющей выставки (а не к её концептуальной стороне, художникам и их работам и затрагиваемой проблематике), и поэтому структурный анализ, несмотря на его общий характер и более широкую применимость, не ограничивающуюся трансисторическим кураторством, составил часть данного текста.

Его целесообразность в рамках данного исследования велика ещё и потому, что рассмотрение специфики каждой из выделенных структурных составляющих позволяет соотнести их с рассмотренными в предыдущей главе риторическими фигурами, к которым прибегает трансисторическая выставка. Прежде всего, можно заметить, что выбранные способы связи призваны создавать ощущение преодоления разрыва, пересечения границ. С помощью общности мотива, темы, абстрактных категорий, якобы отражённых в произведении, формальных характеристик работ и пр. достигается впечатление успешного объединения исторического и современного в выставочном пространстве. Эти связующие звенья обеспечивают желаемую нелинейность экспозиции, к которой стремится трансисторическая выставка, поскольку появляется возможность привязать каждое из произведений к ним вместо расположения в хронологическом порядке.

В то же время большинству рассматриваемых трансисторических проектов удаётся преодолеть ограниченность тематических нехронологических выставок, отмеченную К. Бишоп (см. стр. 4), и свойственную им монотонность и иллюстративный характер. Это достигается прежде всего введением двухуровневых связей, сперва объединяющих друг с другом работы внутри небольших подгрупп, а после собирающих все подгруппы воедино. Такая сегментация позволяет, разбив тему, которой задаётся выставка, значительно усложнить её раскрытие и избежать одностороннего её рассмотрения.

Собственные способы связи, которые вводит трансисторическая выставка, также позволяют ей усилить противопоставление себя традиционному искусствоведению. Рассказывая о том, каким образом выбранные объединяющие элементы присутствуют в экспозиции, выставка комментирует представленные работы, прибегая при этом к канве традиционных искусствоведческих методов (например, формального или иконографического анализа) и маскируя свои замечания под них.

Выводы к Главе III

Рассмотренные в главе способы связи играют в анализе трансисторической выставке ключевую роль. Их анализ позволяет определить, в каких случаях мы имеем дело с проектом подлинно трансисторическим, а где присутствует весомая доля мимикрии, подражания (см. Главу I, стр. 18–19). Основная же их функция состоит в предоставлении трансисторической выставке возможности выразить средствами экспозиции описанные в предыдущей главе аспекты, на которых она настаивает и на основе которых конструирует свой образ.

Описанные связующие конструкции возникают на месте устранённых трансисторической выставкой традиционных связей (хронологических, стилистических, контекстуальных и пр.). Избавляясь от последних, трансисторический проект освобождает пространство для собственных интерпретаций. Интерпретируемые произведения вступают друг с другом не только в отношения связи (тематической, мотивной и пр.), но также и в лишённые характера иерархии отношения между центром и периферией, в которых работы современных или исторических художников могут занимать основное или подчинённое положение.

Выставкам, представляющим одну пару художников, удаётся, как правило, достигнуть равного положения двух авторов; в некоторых случаях

этого убедительно добиваются и групповые проекты. Однако чаще всего прагматика выставки сообщает зрителю мысль о преобладающем положении современных или исторических художников. Каталог-приложение, объединяющий все рассматриваемые проекты, демонстрирует, что трансисторическое курирование в подавляющем большинстве случаев размещает в центре современных авторов, хотя и преобладание исторических тоже можно наблюдать (см. *Journeys: Mapping the Earth...*, *Timeless Eroticism*).

Стоит, однако, отметить, что даже тогда, когда данное исследование отмечает прагматику проекта как отношения равенства, говорить об абсолютном достижении равенства не представляется вполне возможным. Эта проблема сходна с ситуацией, описанной на стр. 12 Главы I: наличие единого выставочного пространства приближает все экспонаты к «вневременному» существованию, даже если кураторы стремятся полностью или частично задействовать их исторический контекст. Аналогичным образом при выстраивании отношений равенства или подчинения современные художники всегда будут сохранять за собой существенное преимущество, которым также окажется единое для обеих групп экспозиционное пространство. Все работы, представленные внутри него, будут принадлежать *современной* выставке и, следовательно, исторические произведения будут неизбежно, пусть даже в предельно малой степени, подчинены современности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренное в проведённом исследовании трансисторическое кураторство представляет собой широкое поле, в котором выставочные практики, составившие основной анализируемый материал, соседствуют со многими проектами, внешне похожими на них, однако не относящимися к числу трансисторических выставок в полной мере. Глава I настоящего текста обращает внимание на существование целого ряда кураторских инициатив, которые реализуют основные трансисторические принципы, однако не являются выставками и, соответственно, отличаются в своих задачах от временной трансисторической экспозиции. К ним прежде всего относятся интервенции, вовлекающие классические произведения из постоянной коллекции музеев во взаимодействие с современными, а также некоторые примеры реорганизации постоянной музейной экспозиции. Вторую группу, которую второе исследование посчитал необходимым отделить от основного множества рассматриваемых кураторских проектов 2000–2010-х гг., составляют выставочные практики, которые при большом внешнем сходстве не обладают, тем не менее, основными чертами трансисторической выставки.

Выявлению этих основных черт и отличительных характеристик выставок, оказавшихся в центре внимания работы, посвящены главы II и III. Они обращаются к теоретическому оформлению трансисторических проектов и организации их структуры. Глава II содержит в себе подробный анализ риторики трансисторической выставки. Под этой риторикой предлагается понимать комплекс распространённых приёмов и речевых фигур, которые используются описываемыми проектами для последовательного и, как правило, намеренного конструирования собственного образа. Участвующие в процессе конструирования риторические фигуры представлены двумя основными типами: противопоставлением и уподоблением. Их анализ демонстрирует, что трансисторическая выставка стремится отделить себя от ряда представлений, которые она считает отошедшими в прошлое, чрезмерно

конвенциональными и не применимыми в современной художественной ситуации. В круг этих представлений попадают, главным образом, традиционные экспозиционные практики, основанные на хронологической упорядоченности и контекстуализации произведений, академическое искусствознание, а также представление о линейном ходе времени и истории. Противопоставив себя группе перечисленных выше идей, трансисторическая выставка прибегает затем к фигуре уподобления и стремится подчеркнуть, что произведения исторических и современных художников, которые она объединяет, могут оказаться рядом только в предлагаемом ею экспозиционном пространстве и, попадая в него, неожиданным образом оказываются схожи.

Пользуясь названными риторическими приёмами, и преподнося то, чему она себя противопоставляет, как устаревшее, выставка нередко допускает существенные преувеличения и фактические неточности. Они обусловлены необходимостью подчеркнуть особенную новизну и смелость того шага, которому служит фигура уподобления – пересечению границы между «прошлым» и «настоящим». Трансисторическая выставка отмечает, что проведённые параллели между современными и историческими художниками «неожиданны», «удивительны» и «необычны». Подразумевается, что эти параллели неочевидны и с позиций её оппонента, «другого» (традиционного взгляда на историю, время и историю искусства) не просматриваются.

Глава III рассказывает о том, каким образом особенности структуры трансисторической выставки служат усилению предлагаемых ею связей между работами, и какой характер могут носить сами связи. В этой части текста анализируется наиболее распространённое устройство трансисторического проекта и возможных его разновидностей, отношения между выставляемыми работами, а также – между представленными на экспозиции историческими и современными художниками.

Содержание главы демонстрирует, что «удивительные параллели», описанные выше, достигаются несколькими способами связи, общими для

большинства трансисторических проектов (связью по мотиву, теме, формальному признаку и пр.). Далее внимание уделяется тому, в каких отношениях могут находиться художники разных периодов, работы которых объединены описанными связующими звеньями. Они предстают в нескольких видах отношений: равенства, подчинения современных художников классическим или же классических художников – современным. Перечисляются также основные критерии, позволяющие определить, какой тип отношений преобладает на выставке.

Необходимо отметить, что ни один из рассматриваемых проектов, вероятнее всего, не стремится к намеренному возвышению одной из групп авторов над другой, однако это происходит почти неизбежно. За довольно редкими исключениями центральное положение получают именно современные художники. Их преобладание над историческими трудно преодолеть, поскольку все представленные работы оказываются в едином пространстве трансисторической выставки, и это пространство подчёркнуто современно.

Объединяя исторические работы с теми, которые принадлежат современности, трансисторическая выставка оказывается явлением, закономерно возникающим именно в современной ситуации. Её черты совпадают с теми особенностями, которые обнаруживает у современности в целом ряд теоретиков, представляющих исследования модерности. Как отмечается в завершении Главы II, этот корпус текстов представляет огромную важность для понимания трансисторической выставки. Открыто ссылаясь на труды тех, кто предпринимает попытку осмысления модерности, или избегая прямых отсылок, выставка демонстрирует, что находится в том поле, что разработано этой отраслью, находящейся на стыке истории и философии.

Исследования модерности определяют её как период, совпадающий с Новым временем и завершающийся к началу XX в. Для него характерна та линейность, которой активно противопоставляет себя трансисторическая

выставка. Теоретики модерности также говорят о том, что на смену *modernity* к настоящему моменту приходит тот тип современности, который от неё существенно отличается и обозначается как *contemporaneity*. Второму, новому типу настоящего свойствен чрезвычайно широкий охват и постоянное расширение за счёт вбирания в себя прошлого, которое таким образом перестаёт быть «прошлым» и становится частью этого «широкого настоящего». Подобное расширение осуществляет и трансисторическая выставка, объединяя работы исторических и современных художников. Можно утверждать, что даже в тех случаях, когда она пытается осуществить прямо противоположные намерения и уделить внимание прошлому, придавая ему центральное положение, в действительности её действия способны привести лишь к расширенному настоящему – экспозиционному пространству, где решительно преобладает современность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: НЛО, 2017. 272 с.
2. Бишоп К. Радикальная музеология, или Так ли уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 30.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
4. Люббе Г. В ногу со временем. Сокращённое пребывание в настоящем. М.: Изд. Дом ВШЭ, 2016. С. 13. 456 с.
5. Мальро А. Воображаемый Музей: голоса безмолвия. М.: КРУК-Престиж, 2005. 253 с.
6. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
7. Шемякин М. Воображаемый музей Михаила Шемякина. 1.4. Дети в искусстве. Видеолекция. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5zwyiF6_LuY. 5:26.
8. “Turner Was a Really Raunchy Man”: Tracey Emin on Why Her Infamous ‘My Bed’ Is Really Like a JMW Turner Painting. Text, questions: N. Rea // Artnet News. URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/tracey-emin-bed-margate-1115603>.
9. Bal M. Towards a Relational Inter-Temporality // Transhistorical Museum: Mapping the Field. Amsterdam; Leuven; Haarlem, 2018.
10. Baxandall M. Painting and Experience in 15th Century Italy. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1988. 192 p.
11. Belting H. The End of the History of Art? Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987. 120 p.
12. Bennett A. Organized Walking as Evolutionary Practice // Bennett A. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. NY: Routledge, 1995. P. 179 -- 186.

13. Beyond the Academy: Research as Exhibition symposium audio recordings. May 10, 2014 // Tate. URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/beyond-academy-research-exhibition-symposium-audio-recordings>.
14. Bice Curiger on "Riotous Baroque" at Guggenheim Museum Bilbao [interview, 00:30]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KTKogA6xNoY>. Просмотров: 12.05.2018.
15. *Billard J.* What is "Transhistorical Curation"? The Trend That's Sweeping Some of the World's Leading Arts Institutions // *Artspace*. 2018. May 3. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/trend_report/what-is-transhistorical-curation-the-trend-thats-sweeping-some-of-the-worlds-leading-arts-55390.
16. *Blazwick I., Morris F.* Showing the Twentieth Century // *Tate Modern: the handbook*. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2000. P. 35.
17. *Carrier D.* Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham: Duke University Press, 2006. P. 13. 328 p.
18. *Carrier D.* Remembering the Past: Art Museums as Memory Theaters // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2003. Vol. 61, № 1. P. 61-65.
19. *Costello D.* Museum as Work in the Age of Technological Display. Reading Heidegger Through Tate Modern // *Art and Thought* / Ed. *D. Arnold, M. Iversen*. Malden ; Oxford: Blackwell Publishing, 2003. P. 174-196.
20. *Crowther P.* The Transhistorical Image: Philosophizing Art and Its History. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 218 p.
21. Cryptic: The Use of Allegory in Contemporary Art with a Master Class from Goya. Summer 2011 Exhibition at The Contemporary Art Museum St. Louis. URL: <http://www.e-flux.com/announcements/35382/cryptic-the-use-of-allegory-in-contemporary-art-with-a-master-class-from-goya/>.
22. *Curating Research* / Ed. *P. O'Neil, M. Wilson*. London: Open Editions, 2014. 262 p.

23. Curiosity: Art and The Pleasures Of Knowing. Turner Contemporary. 24 May–15 September 2013. URL:
<https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/curiosity-art-and-the-pleasures-of-knowing/>.
24. *Davis B.* With 'Like Life,' the Met Breuer Has Arrived at Something New, Paradoxical, and Strangely of Its Time // Artnet. 2018. May 1. URL:
<https://news.artnet.com/exhibitions/like-life-met-breuer-1275932>.
25. Deftig Barock. Tributes to precarious vitality. P. 1. URL:
<Http://www.kunsthauus.ch/deftigbarock/themen-en.html>.
26. *Didi-Huberman G.* Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism // Compelling Visuality. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2003. P. 31–44.
27. *Didi-Huberman G.* By The Desires (Fragments on What Makes Us Rise Up) // Uprisings. Éditions Gallimard; Jeu de Paume: Paris, 2016. P. 289–384.
28. *Didi-Huberman G.* The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art. University Park, Penn.: Penn State University Press, 2016. 432 p.
29. *Dimova D.* Mexican, French and “Locally Interested”: Three Historical Exhibitions in Bulgaria // Manifesta Journal. 2010. Iss. 9. P. 52–60.
30. Drawing Connections: Baselitz, Kelly, Penone, Rockburne, and the Old Masters. The Morgan Library and Museum. October 12, 2007 – January 6, 2008. URL: <http://www.themorgan.org/press/2007/drawing-connections-exhibition>.
31. *Fuchs R.* The Iron Window // Het Ijzeren Venster (a constructed exhibition) [ex. cat]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1985. 52 p.
32. *Groys B.* Comrades of Time // Manifesta Journal. 2010. Iss. 9. P. 12–20.
33. *Gumbrecht H.-U.* Our Broad Present: Time and Contemporary Culture. NY: Columbia University Press, 2014. 112 p.

34. Hammershoi meets the collection: The Balcony Rooms. Museum Boijmans Van Beuningen. Up to and including 17 May 2015. URL: <https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/hammershoi-meets-the-collection-the->
35. *Haskell F.* The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven: Yale University Press, 2000. 224 p.
36. *Heidenreich S.* Make Time: Temporalities and Contemporary Art // Manifesta Journal. 2010. Iss. 9. P. 69–79.
37. *Jacobus M.* Reading Cy Twombly: Poetry in Paint. Princeton: Princeton University Press, 2016. 320 p.
38. Jenny Saville's Curatorial Response to Rubens Signals A Larger Trend // Artsy. 2015. February 13. URL: <https://www.artsy.net/article/ben-eastham-jenny-savilles-curatorial-response-to-rubens-signals>
39. *Jongh E. de.* Questions of Meaning: Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting. Leiden: Primavera Press, 2000. 296 p.
40. *Koselleck R.* Modernity and the planes of historicity // Economy and Society. 1981. Vol. 10. Iss. 2. P. 166–183.
41. Kunsthaus Zürich presents Egon Schiele together with Jenny Saville. Press release. Zurich, 9 October 2014. URL: http://www.kunsthaus.ch/fileadmin/templates/kunsthaus/pdf/medienmitteilungen/2014/pm_schiele_saville_e.pdf.
42. *Laurberg M., Schavemaker M.* Between the Discursive and the Immersive: Curating Research in the 21st Century Art Museum // Stedelijk Studies. 2016. Iss. 4. P. 1–7.
43. Laurent Grasso: Paramuseum. Dossier de presse. Palais Fesch - musée des Beaux-Arts Ajaccio, 2016. 26 p.
44. *Lepinay V.-A.* Notes sur Carambolages // Carambolages. Sommaire: RmnGP, 2016. 25 p.
45. Love is Enough: William Morris & Andy Warhol. 6 December 2014–8 March 2015 ; Modern Art Oxford.

- URL: <https://www.modernartoxford.org.uk/event/love-is-enough-william-morris-andy-warhol-curated-by-jeremy-deller/>.
46. *Lubar S.* Timelines in Exhibitions // *Curator: The Museum Journal*. 2013. Vol. 56 № 2. P. 169–188.
 47. *Martin J.-U.* Entretien // *Carambolages. Sommaire: RmnGP*, 2016. P. 4–5.
 48. *Martin J.-U.* Theatre of the World: The Docile Museum versus the Museum of Enchantments // *Martin J.-U., Walsh D. et al.* Theatre of the world : 23.6.12 – 8.4.13. Museum of Old and New Art: Berriedale, 2012. P. 9–16.
 49. *Martindale C.* Reception – a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical // *Classical Receptions Journal*. 2013. Vol 5. Iss. 2. P. 169–183.
 50. *Mechelen M. van.* Astray from History: Three Exploratory Exhibitions // *Manifesta Journal*. 2010. Iss. 9. P. 61–68.
 51. *Meijers D. J.* The Museum and the ‘Ahistorical’ Exhibition: The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? // *Thinking About Exhibitions* / Ed. *E. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne*. London: Routledge, 1996. P. 5–14.
 52. *Mircan M.* Art History, Uninterrupted // *Manifesta Journal*. 2010. Iss. 9. P. 5–11.
 53. *Moxey K.* Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald // *The Art Bulletin*. 2004. Vol. 86. №. 4. P. 750— 763.
 54. *Nagel A., Wood C.* Anachronic Renaissance. NY: Zone Books, 2010. 455 p.
 55. *Naturalia*. Paul Kasmin Gallery. Jan 19th – Mar 4th 2017. URL: <https://www.artsy.net/show/paul-kasmin-gallery-naturalia>.
 56. *Newhouse V.* Art and the Power of Placement. NY: The Monacelli Press, 2005. 304 p.
 57. *Nittve L.* Director’s Foreword // *Tate Modern: the handbook*. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2000. P. 5–13.
 58. *Ossana M., Vilianni A.* Pompeii at Madre: Archaeological Material. MADRE contemporary art museum, Naples, 19.11.17 — 24.09.18. URL:

- <http://www.madrenapoli.it/pompeimadre/en/senza-categoria-en/pompeimadre-materia-archeologica-le-collezioni/>.
59. Painting from Life: Carracci Freud. Dulwich Picture Gallery, 2012. URL: <https://200-percent.com/freud-carracci/>.
 60. *Panofsky E.* Reflections on Historical Time // *Critical Inquiry*. 2004. Iss. 30. P. 691—701.
 61. Presentation of the Museum Collection. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. URL: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/presentation>).
 62. *Ravaged: Art and culture in times of conflict* / Ed. by *J. Tollebeek, E. van Assche*. Leuven: M – Museum. P. 8.
 63. *Riotous Baroque. From Cattelan to Zurbarán—Tributes to Precarious Vitality*. Press release. The Guggenheim Museum Bilbao, 2013. P.
 64. *Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes*. Pace Gallery, Oct 04, 2012 – Nov 17, 2012. URL: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes>.
 65. *Setari N.* Notes on Transhistoricity: Between Art Theory and Curatorial Practice // *Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Amsterdam; Leuven ; Haarlem, 2018. P. 24 –39.
 66. *Sheehan J.* *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. NY: Oxford University Press, 2000. P. 143. 258 p.
 67. *Siegal N.* Museums Shake Things Up by Mixing Old and New // *The New York Times*. 2018. April 20. URL: <https://www.nytimes.com/2018/04/20/arts/museums-transhistorical-art.html>
 68. *Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art*. January 28, 2015. URL: <http://www.e-flux.com/announcements/30074/sleepless-the-bed-in-history-and-contemporary-art/>.

69. *Smith T.* Introduction // *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* / Ed. by *T. Smith, O. Enwezor, N. Condee*. Durham ; London: Duke University Press, 2008. P. 1—23.
70. *Szeemann H.* a-Historische klanken // Harald Szeemann: with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions, 1957–2005 / Ed. *T. Bezzola, R. Kurzmeyer*. Edition Voldemeer, Zurich; Springer Wien New York. NY, 2007. P. 509–513.
71. Themes and Variations: From the Mark to Zero. Peggy Guggenheim Collection. March 21–May 17, 2009. URL:
<https://www.guggenheim.org/exhibition/themes-and-variations-2>.
72. Time is Out of Joint. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. 11/10/2016 - 15/04/2018. URL:
<http://lagallerianazionale.com/en/mostra/time-is-out-of-joint/>.
73. Timeless Eroticism - Renaissance Prints and Fashion Photography. 2016. Museum Boijmans Van Beuningen. URL:
<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/timeless-eroticism-renaissance-prints-and-fashion-photography>.
74. Tutti a tavola! Curated by Franco Laera // Changing Performing Arts. URL:
<http://www.changeperformingarts.com/shows/tuttiatavola/tuttiatavola.html>.
75. Twombly and Poussin. Dulwich Picture Gallery, 29 June--25 September 2011. URL: <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/exhibitions-archive/exhibitions-archive-by-date/2011-twombly-and-poussin/>.
76. Twombly and Poussin: Arcadian Painters. Large print guide. London: Dulwich Picture Gallery, 2011. 40 p.
77. *Wittcox E., Demeester A. et al.* Introduction // *Transhistorical Museum: Mapping the Field*. Amsterdam; Leuven ; Haarlem, 2018. P. 12–32.
78. *Zonnenberg N.* History in the Present. Editorial // *Manifesta Journal*. 2010. Iss. 9. P. 41–50.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рис. 1

«а-Исторические звуки» (*a-Historische klanken*,
Роттердам, 1988 г.)

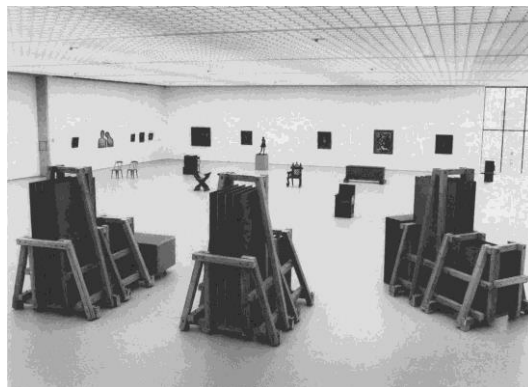


Рис. 2

«Все к столу!» (*Tutti a tavola!*, Галерея
современного искусства в Милане , Пинакотека
Брера, 2010)



Рис 3, 4

Time is Out of Joint, Национальная Галерея, Рим (11.10.2016–15.04.2018)

Джузеппе Палицци, «Лес Фонтенбло» (1874)



Ана Мендьета, «Без названия
(Погребальная пирамида)», 1974)



Рис. 5

Paramuseum (Palais Fesch. Корсика, 2016)

Лорен Грассо, *Studies into the Past*

(*“Regard du prince Jérôme-Napoléon Bonaparte (d’après une oeuvre de François-Joseph Kinsoen)”*)



Рис. 6

Tracey Emin *'My Bed'*/JMW Turner

(Turner Contemporary, 2017)



Рис. 7

Бунтующее барокко: от Каттелана к Сурбарану» (*Deftig Barock*, Кунстхаусе в Цюрихе, 2012 ; Гуггенхайм Бильбао, 2013)

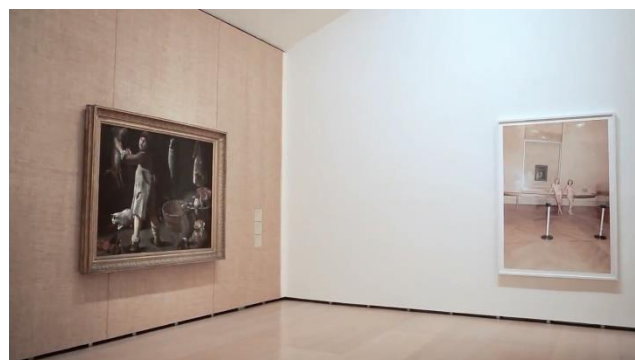


Рис. 8

«Карамболяж» (*Carambolages*, Гран-Пале, 2016)

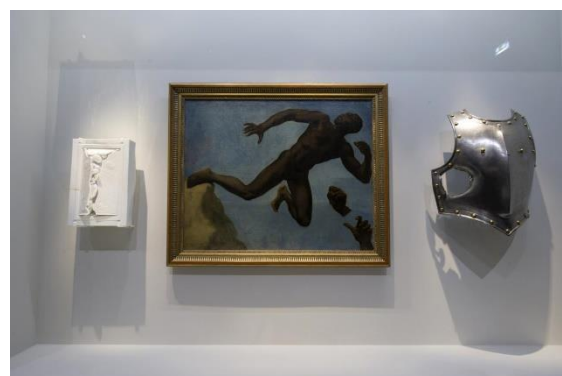


Рис. 9

«Эгон Шиле и Дженни Савилл (Кунстхаус, Цюрих, 2015)

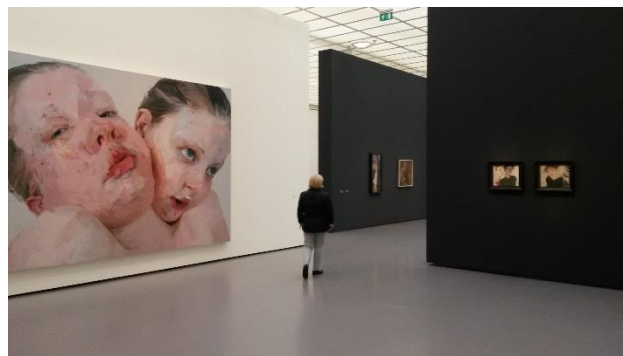


Рис. 10

Бессонница: Кровать в истории и современном искусстве» (*Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art*, 21er Haus, Вена, 2015)



Рис. 11

«Разрушения. Искусство и культура во времена конфликта» (*Ravaged: Art and culture in times of conflict*; M – Museum, Лёвен, 2014)

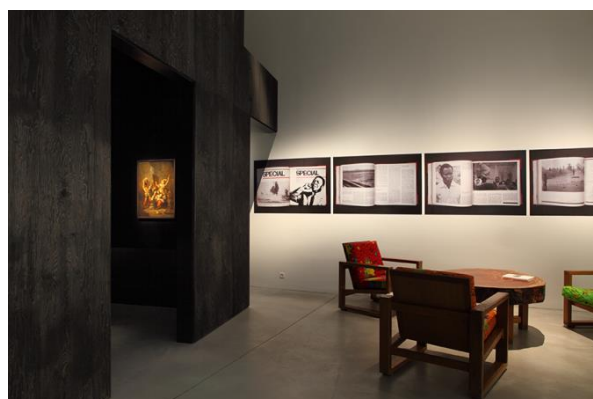


Рис. 12

«Сай Твомбли и Пуссен» (Dulwich Picture Gallery, Лондон, 2011)



Рис. 13

«Помпеи в MADRE: Археологический материал» (Pompeii at Madre: Archaeological Material, Музей современного искусства MADRE, Неаполь, 2017)



Рис. 14

«От знака к нулю» (*From The Mark To Zero*, Коллекция Пегги Гуггенхайм, 2009)

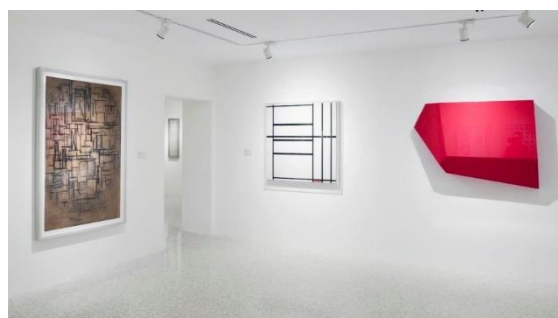


Рис. 15, 16

Ravaged: Art and culture in times of conflict, 2014

Гюбер Робер, «Руины церкви Сорбонны»

(ок. 1800)

Цай Гоцян,
«Чёрные
фейерверки:
Проект для
Хиросимы»
(2008)



Рис. 17

Time is out of Joint, 2016–18

(«Руины»)



Рис. 18

Time is out of Joint, 2016–18

(«Кувшинки»)



Рис. 19

Piranesi/Shiota: Prisons of the Imagination

Tel Aviv Museum of Art, 2017

(«Лестница»)



Рис. 20

(«Восстания»)

(*Soulevements*, Jeu de Paume, 2017)



ТРАНСИСТОРИЧЕСКИЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ

Сводная таблица-каталог

Комментарии, легенда

В таблице приводятся: основная информация о выставках; изображения выставочных залов, положение проекта в классификации по трём критериям: *по прагматике, по способу формирования групп, по способу объединения работ в выставку*, примечания, подтверждающие распределение по названным критериям и ссылка на расширенную информацию о выставке.

Фрагменты сопроводительных текстов к выставкам и интервью с кураторами приводятся здесь в подтверждение предположений о прагматике выставки [без выделения текста] и/или способов связи [с выделением текста] ;

Аффилиация кураторов указывается в тех случаях, когда есть основания предполагать, что она повлияла на организацию выставки ;

В списке художников **жирным шрифтом** выделены те имена, которые находятся в центре внимания куратора ;

Если не указано иного, источниками примечаний становятся сопроводительные тексты к выставкам, которые можно найти по [ссылкам](#), приведённым в последнем столбце.

ИНФОРМАЦИЯ О ПРОЕКТЕ <i>Название, даты и место проведения, куратор</i>	ИЗОБРАЖЕНИЯ	ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ	ПОЛОЖЕНИЕ В КЛАССИФИКАЦИИ	ПРИМЕЧАНИЯ	ССЫЛКА НА ДАЛЬНЕЙШУЮ ИНФОРМАЦИЮ
A Scientific Encounter: On Interobjectivity Musée Atger, Монпелье, 2017 <i>C.Girard; V. Bourgade</i> (University of Montpellier) et al.		Baccio Bandinelli, Irene Brown , Jan Breughel, Annibale Carracci, Nadia Lichtig, Rosalind McLachlan, Kelly Richardson, Richard Talbot , Giovanni Battista Tiepolo <i>etc.</i>	<i>По прагматике:</i> современные художники в центре <i>По способу формирования групп:</i> по мотиву («дерево»), теме («научные теории») <i>По способу объединения работ в выставку:</i> по абстрактной категории («интеробъективность»)	Работы современных авторов получают расширенный комментарий, произведения из коллекции подбираются в пару к ним “The show takes the anthropologist of science Bruno Latour’s idea of how objects interact and act on the world as its starting point – an idea he has labelled “interobjectivity”.”	http://www.esbama.fr/art_et_science/Exposition_Art_et_Science_Programme.pdf
Barockt Kulturhuset, Стокгольм, 2014 <i>Estelle af Malmborg ; Linda Hidders</i>		Rembrandt van Rijn, Jaacob van Ruisdael, Georges de La Tour, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Zurbarán, Frans Hals ; Annika von Hausswolff, Pierre et Gilles, Toni Matelli, Ylva Ogland, Pierre Gonnord, Joana Vasconcelos <i>etc.</i>	<i>По прагматике:</i> старые мастера в центре <i>По способу формирования групп:</i> по теме («экзотизация») с элементами мотивной связи («обнажённое женское тело») <i>По способу объединения работ в выставку:</i> по абстрактной категории (ассоциации с барокко: «жизненный цикл», «идентичность» и пр	“17th century masters are reflected in the works of <u>contemporary followers</u> .” ; “...pleased to see some of the museum’s old treasures in a completely new light.”	http://kulturhusetstads.teatern.se/KonstDesign/Evenemang/2014/Barockt/

Creating the Countryside:
Thomas Gainsborough to
Today
Compton Verney, UK, 2017

Rosemary Shirley



Thomas Gainsborough, Claude Lorrain, George Stubbs and Stanley Spencer are joined by pieces from contemporary artists such as Mat Collishaw, Anna Fox, Sigrid Holmwood and Grayson Perry

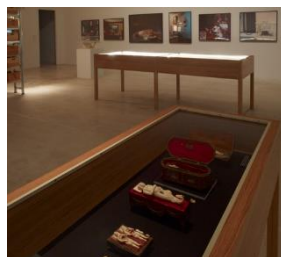
По прагматике:
современные художники в центре
По способу формирования групп: по теме («работа на земле», «мрачная пастораль», «сбежать в деревню»)
По способу объединения работ в выставку: по теме («деревенское»)

“... explores how artists have shaped the vision of rural life and landscape, offering a new perspective on the countryside and its expression in contemporary art and society.”

<http://www.comptonverney.org.uk/thing-to-do/creating-countryside-1600-2017-2017-03-19/2017-03-19/>

Curiosity: Art and The Pleasures Of Knowing
Turner Contemporary, UK,
Margate, 2013

Brian Dillon



Anna Atkins, **Corinne May Botz**, **Pablo Bronstein**, Roger Caillois, **Tacita Dean**, Albrecht Dürer, **Jimmie Durham**, Galileo Galilei, Philip Henry Gosse, **Laurent Grasso**, Leonardo da Vinci, **JMW Turner**, **Richard Wentworth** etc.

По прагматике:
современные художники в центре
По способу формирования групп: по теме («мёртвое тело», «редкости моря»)
По способу объединения работ в выставку: абстрактная категория («любопытство»), также: тематизация феномена коллекционирования

“... contemporary art alongside historical artefacts, as the gallery becomes a cabinet of curiosities.”

“An exploration of the ambiguous history and present meaning of wonder, attention, and the urge to know...”
Cabinet, 2013¹⁰⁷

<https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/curiosity-art-and-the-pleasures-of-knowing>

Deftig Barock. Von Cattelan bis Zurbaran. Manifeste des prekär Vitalen.

Kunsthaus Zürich, 2012;
Guggenheim Bilbao, 2013

Bice Curiger



Maurizio Cattelan, Urs Fischer, Cindy Sherman, Juergen Teller, Oscar Tuazon, Adriaen Brouwer, Gerrit van Honthorst, Alessandro Magnasco, Jan Steen, Simon Vouet, Francisco de Zurbarán etc.

По прагматике:
Равное положение (групп)
По способу формирования групп: по абстрактным категориям («преходящность», «избыточность») с элементами тематических связей
По способу объединения работ в выставку: по абстрактной категории (“vitality”)

“... to juxtapose contemporary art and old art and give the same respect, the same space to each universe...”

<https://www.guggenheim.org/exhibition/riotous-baroque>

¹⁰⁷ Exhibition: “Curiosity: Art And The Pleasures Of Knowing” // Cabinet, 2013. URL: http://www.cabinetmagazine.org/events/dillon_curiosityartandthepleasuresofknowing.php
Журнал выступил партнёром выставки.

**Drawing Connections:
Baselitz, Kelly, Penone,
Rockburne, and the Old
Masters**

The Morgan Library and
Museum, 2008

Seth Van Der Eems and
John McCoo, Gabriel Sosa



**Georg Baselitz, Ellsworth
Kelly, Giuseppe Penone,
Dorothea Rockburne,**
Parmigianino, Tintoretto, Jean-
Antoine Watteau, Albrecht
Dürer, Gian Lorenzo Bernini *etc.*

По прагматике:
Современные художники в
центре
*По способу формирования
групп:* по формальному
признаку
*По способу объединения
работ в выставку:* по
медиуму (графика)

Прагматика смешанная; куратор
работает с коллекцией музея,
однако художники участвуют в
выборе работ; при этом их
интерпретация накладывается на
отобранные произведения.

<http://www.themorgan.org/press/2007/drawing-connections-exhibition>

“Drawing Connections differs from
other artist-curated shows in its
focus on drawing as a medium that
presents a greater continuity ...”

**Egon Schiele / Jenny
Saville**

Kunsthau Zürich, 2015

Oliver Wick



Egon Schiele, Jenny Saville

По прагматике:
равное положение (пара)
*По способу формирования
групп:* по способу объединения
работ в выставку: по
формальному признаку

“Often the exaggerated
corporeality ... is expressed
through the experience of the
artist’s own body...”

http://www.kunsthau.ch/fileadmin/templates/kunsthau/pdf/medienmitteilungen/2014/pm_schiele_saville_e.pdf

“In the works of both artists, this
structuring of the physical ... is
characterized by the choice of
extreme perspectives, in most cases
a deliberately low angle...”

**Hand Made - Long Live
Crafts**

Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam, 2013

Mienke Simon Thomas



Ок. 500 объектов декоративно-
прикладного искусства,
созданных в период от
Средних веков до наст. вр.

По прагматике: равное
положение (групп)
*По способу формирования
групп:* по контексту создания
работ
*По способу объединения
работ в выставку:* по
медиуму

The hundreds of objects in the
exhibition were not arranged
chronologically, but were centred
around popular clichés that exist
about the concept of ‘crafts’.

<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/hand-made-long-live-crafts>

Категории-«клише»: *honest,
unique, virtuosity, art,
craftsmanship, tradition,
handicraft*

Hammershoi meets the collection - The Balcony Rooms

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2017

Sjarel Ex (?)



Jan Saenredam, Oscar Tuazon, Robert Gober, Gerrit Kiljan, David Claerbout, Pieter De Hooch, Gabriël Metsu, **Vilhelm Hammershoi** etc.

По прагматике: равное положение (групп)
По способу формирования групп: присутствуют связь по формальному признаку, по контексту создания работ, тематическая связь
По способу объединения работ в выставку: по абстрактной категории («свет», «пространство» и пр.) с элементами тематической связи («изолированность»)

“... unusual connections between the acquisition and more than sixty works in the collection—from a seventeenth-century painting by Saenredam to a contemporary installation by Oscar Tuazon.”

“The works in the first room related to the Hammershoi in their use of colour, technique or composition, as well as the artist's choice of subject, or biographical parallels with the Danish painter.”

<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/hammershoi-meets-the-collection-the-balcony-rooms>

Time is Out of Joint
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 2016—2018,

Cristiana Collu, Saretto Cincinelli



Antonio Canova, Giuseppe Penone, Cy Twombly, Yves Klein, Piet Mondrian, Ana Mendieta, Claude Monet, Luca Rento etc.; всего более 500 работ

По прагматике: равное положение (групп)
По способу формирования групп: преобладают тематическая («война и власть», «разрушение», «использование художником цвета») и мотивная («кувшинки», «обнажённое женское тело») связь
По способу объединения работ в выставку: экспонируется вся коллекция музея

“... [the exhibition] topples chronological historical time; anachronizes past, present and future; and reconstructs and decants a different time, while emphasizing intervals and durations...”

«Кувшинки»: Luca Rento, Ninfee, 2004 / Claude Monet, Ninfee rosa, 1899
(пример)

<http://lagallerianazionale.com/en/mostra/time-is-out-of-joint/>

Journeys: Mapping the Earth and Mind in Chinese Art

Metropolitan Museum of Art, 2007

Maxwell K. Hearn (The Met. Chinese Galleries)



Hai Bo, Yu Peng, **Sima Huai**, Xu Bing, Michael Cherney, **Ni Zan, Dong Qichang**, карты (XVII, XVIII вв.), свитки, альбомы, веера и пр.

По прагматике: исторические работы в центре
По способу формирования групп: по теме
По способу объединения работ в выставку: тема ("journeys")

"More important, several [works] are of contemporary art, which Mr. Hearn has mixed in with classical material."¹⁰⁸
H. Cotter. Mountains of the Mind in Chinese Art, 2007

"The exhibition will be organized thematically: emotional partings and returns, roaming the wilderness, escapist visions and garden retreats, dream journeys, ..."

<https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2007/from-ancient-monumental-landscapes-to-contemporary-color-photographs-new-exhibition-at-metropolitan-museum-invites-viewers-on-a-thousand-year-journey-through-chinese-art>

Love is Enough: William Morris & Andy Warhol
Modern Art Oxford, 2015

Jeremy Deller



William Morris, Andy Warhol

По прагматике: равное положение (пара)
По способу формирования групп: по контексту создания работ с элементами мотивной связи
По способу объединения работ в выставку: по контексту создания работ

Выставка разделена на четыре секции: *Камелот* (детство и воспитание художников); *Hopes and Fears for Art* (их политические интересы); *A Factory as It might Be* (сравнение двух студий); *Flower Power* (цветочные мотивы)

<https://www.modernart.oxford.org.uk/event/love-is-enough-william-morris-andy-warhol-curated-by-jeremy-deller/>

Naturalia
Paul Kasmin Gallery, New York, 2017

Danny Moynihan



Louise Bourgeois, Mat Collishaw, Rachel Feinstein, Walton Ford, Damien Hirst, Patrick Jacobs, Jennifer Steinkamp;

Willem van den Berg, Jan Brueghel the Elder, Albrecht Dürer, Maria Sibylla Merian, William Henry Fox Talbot, Matthias Withoos etc.

По прагматике: равное положение (групп)
По способу формирования групп: по теме («смерть и тление», «вмешательство человека в природу» и пр.)
По способу объединения работ в выставку: по абстрактной категории («природное»)

"The show will be comprised of works spanning six centuries which share a fundamental focus on the examination of natural science and its myriad presentations in art."

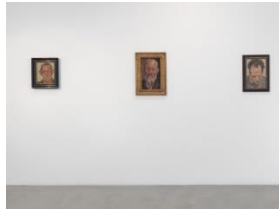
<https://www.paulkasmingallery.com/exhibition/naturalia>

¹⁰⁸ *H. Cotter.* Mountains of the Mind in Chinese Art, 2007 // The New York Times. 2007. URL: <http://www.nytimes.com/2007/04/13/arts/design/13chin.html?ex=1334116800&en=9b096fa81273a7d9&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>

**Painting from Life
Carracci Freud**

Dulwich Picture Gallery,
UK, 2012

Pilar Ordovas, Xavier Bray



Annibale Carracci, Lucien Freud

*По прагматике: равное
положение (пара)
По способу формирования
групп; по способу объединения
работ в выставку:
преобладает объединение по
формальному признаку*

“Each comparison reveals intriguing affinities, be they in technique, style, viewpoint or subject matter. For instance, the teaming of Carracci’s Portrait of a Bearded Old Man with Freud’s portrait of John Deakin from 1963–64 discloses fascinating similarities in the subjects’ stance, the close scrutiny given to foreheads and ears, and the brush work.”

<http://www.ordovasart.com/exhibition/painting-from-life-carracci-freud/>

**Piranesi/Shiota:
Prisons of the Imagination**
Tel Aviv Museum of Art,
2017

Emanuela Calò



Giovanni Battista Piranesi,
Chiharu Shiota

*По прагматике: равенство
групп (пара)
По способу формирования
групп; по способу объединения
работ в выставку: по
формальному признаку с
элементами мотивной связи
(«лестница»)*

“Shiota’s heaped yarns create hatches and spaces reminiscent of etching and of Piranesi’s architectural fantasy spaces.”

<http://www.tamuseum.org.il/about-the-exhibition/piranesi-shiota>

Polke – Bernstein – Amber
Michael Werner Gallery,
New York, 2007

Gordon Veneklasen



Sigmar Polke;
ренессансные и барочные
изделия из янтаря

*По прагматике: современный
художник в центре
По способу формирования
групп: по способу объединения
работ в выставку: по
медиуму (синтетическая
смола\янтарь)*

“The paintings ... make specific connections to the various physical and metaphorical qualities identified with amber <...> giving the illusion that their imagery is suspended in the resinous surface.”

<http://michaelwerner.com/exhibition/2024/information>

Pompeii at Madre:
Archaeological Material
 Madre contemporary art
 museum, Naples, 2017

Massimo Osanna (Parco
 Archeologico di Pompei),
Andrea Viliani (Madre)



**Daniel Buren, Francesco
 Clemente, Luciano Fabro,
 Rebecca Horn, Anish Kapoor,
 Jeff Koons, Jannis Kounellis,
 Sol LeWitt, Richard Serra etc.**

“And all the artists, intellectuals,
 creators of all the works, artifacts
 and records,
 organics and inorganics, from the
 city of Pompeii.”

По прагматике: современные
 художники в центре
*По способу формирования
 групп:* по абстрактным
 категориям («материя», по
 теме («странствия», «сон», по
 мотиву («надпись»)
*По способу объединения
 работ в выставку:* по
 абстрактной категории
 (представления о «материи»,
 об историческом и
 современном и пр.)

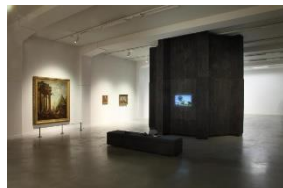
“... the very fact that archaeology
 has to operate in the present to
 retrieve the past, ... suggests a
fascinating proximity between
 archaeology and the contemporary
 era.”

“... blurs the difference between
past and present, nature and
 culture, life and death and between
 destruction and construction.”

<http://www.madrenapoli.it/pompeimadre/en/senza-categoria-en/pompeimadre-materia-archeologica-le-collezioni/>

Ravage
 M – Museum Leuven, 2014

Eline Van Assche,
Ronald Van de Sompel



**Cai Guo-Qiang, Adel
 Abdessemed, Lamia Joreige,
 Lida Abdul, Michael Rakowitz,
 Mona Hatoum, Floris Jespers,
 Henri Bles, Pietro da Cortona,
 Simon de Vlieger, William
 Turner, Michael Sweerts etc.**

По прагматике: равное
 положение (групп)
*По способу формирования
 групп:* по мотиву («руины»,
 «намеренное разрушение»,
 «кража произведений
 искусства»)
*По способу объединения
 работ в выставку:* по теме
 («разорение, разрушение»)

“Reflections and interventions by
 contemporary artists will therefore
 be juxtaposed with artworks from
 the past. The works of classical
 masters and contemporary artists
 will engage in dialogue in the
 exhibition spaces at M.”

<https://www.mleuven.be/en/ravage-0>

**Rothko/Sugimoto: Dark
 Paintings and Seascapes**
 Pace Gallery, New York,
 2012

Sarah Goulet, Amy Dowd
 (?)



Mark Rothko, Hiroshi Sugimoto

По прагматике: равное
 положение (пара)
*По способу формирования
 групп:* по способу объединения
 работ в выставку: по
 формальному признаку, по
 абстрактной категории
 («человеческое»,
 «органическое», «свет»)

“In addition to exploring the visual
 dialogue ... — both characterized
 by a binary format of black and
 grey rectangular elements— the
 pairings mine the philosophical
 affinities between the two artists,
 each offering a meditation on
 universal and cosmological
 concerns.”

<https://www.pacegallery.com/exhibitions/11142/rothko-sugimoto-dark-paintings-and-seascapes>

Sleepless: The Bed in History and Contemporary Art
21er Haus, Vienna, 2015

Mario Codognato



Sherrie Levine, Egon Schiele, Lucian Freud, Anselm Kiefer, Antoni Tàpies, Tracey Emin, Mona Hatoum, Damien Hirst, Sarah Lucas, Pietro Longhi, Pierre Bonnard, Agostino Carracci, Artemisia Gentileschi, Nan Goldin, Maria Lassnig, Francisco José de Goya y Lucientes, Pablo Picasso *etc.*

По прагматике: равное положение (групп)
По способу формирования групп: по теме («рождение», «любовь», «болезнь», «смерть», «насилие», «политика», «миф», «антропоморфизм»)
По способу объединения работ в выставку: по мотиву («кровать»)

“...juxtapose paintings, sculptures, drawings, photos, and video works spanning from old masters to present-day artists.”

“A key work ... is a 16th-century painting by Lavinia Fontana, who rendered a secular portrait of an infant in a cradle ... This tradition of the display of birth in art has continued down to the present day...”

<https://www.21erhaus.at/en/sleepless>

Soulevements
Jeu de Paume, Paris, 2017

Georges Didi-Huberman



Art & Language, Joseph Beuys, Gustave Courbet, Honoré Daumier, Raoul Hausmann, William Hogarth, Asger Jorn, Man Ray, Helio Oiticica *etc.*

По прагматике: равное положение (групп)
По способу формирования групп: жест/положение фигуры с элементами тематической связи («конфликты», «желания» и пр.)
По способу объединения работ в выставку: по теме («восстания»)

«[Образы] вступают в диалог за пределами различий между периодами. Они представлены как повествование в следующей последовательности: освобождённые элементы..., напряжённые жесты..., восклицания, ...конфликты..., и, наконец, несокрушимые желания...» (пер. с фр.)

<http://soulevements.jeu-depaume.org/>

Themes and Variations [серия], Peggy Guggenheim Venice

From The Mark To Zero, 2009
Script And Space, 2012
The Empire Of Light, 2014

Luca Massimo Barbero



Lucio Fontana, Anish Kapoor, Mario Sironi, Bernd and Hilla Becher, Edgar Degas, Kiki Smith *etc.*

[Работы из коллекции музея, указ. по выставке 2014 г.]

По прагматике: равное положение (групп)
По способу формирования групп: по мотиву («решетка»), по формальному признаку, по жесту
По способу объединения работ в выставку: по абстрактной категории («свет», «пространство» и пр.)

“... offers visitors fresh perceptions of the museum's collections ...”

“Themes and Variations is both thematic and a para-syntactic dialogue side-stepping chronology. [The exhibition] is a maze but also an entertainment offering interpretations of a motif.”

<https://www.guggenheim.org/exhibition/theme-s-a-variations-the-empire-of-light>

<https://www.guggenheim.org/exhibition/theme-s-a-variations-script-and-space-2>

**Timeless Eroticism -
Renaissance Prints and
Fashion Photography,**
Museum Boijmans Van
Beuningen, 2016

Martin Hesselbein
(Boijmans Van Beuningen;
Print Room)



Jakob Binck, Marcantonio
Raimondi, Cherubino Alberti *etc.*

Рекламная фотография
брендов: Armani, Jil Sander,
Red, Versace и пр.

По прагматике: исторические
художники в центре
*По способу формирования
групп:* по жесту/положению
фигуры
*По способу объединения
работ в выставку:* по теме
(«эротическое»)

“The perfume advertisement
prompted me to take a fresh look at
my collection of Old Master
“prints.”

<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/timeless-eroticism-renaissance-prints-and-fashion-photography>

Twombly and Poussin
Dulwich Picture Gallery,
London, 2011

Nicholas Cullinan



Сы Twombly, Nicolas Poussin

По прагматике: равное
положение (пара)
*По способу формирования
групп, по способу объединения
работ в выставку:* по теме
(«любовь чувственная и
платоническая»,
«аполлоническое», «поэзия») с
элементами связи по
формальному признаку

“Moving away from thematics to concentrate instead on style and technique, it is perhaps appropriate to begin with both artists’ use of drawing.”

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/exhibitions-archive/exhibitions-archive-by-date/2011-twombly-and-poussin/>

**Роберт Мэпплторп и
классическая традиция**
Государственный
Эрмитаж, Санкт-
Петербург, 2005
Guggenheim Museum, New
York, 2005

Аркадий Ипполитов,
Джермано Челант



Роберт Мэпплторп;

Ян Муллер, Ян Санредам по
Гендрику Голциусу и Адриану
де Врису, Якоб Матам по
Корнелису Корнелисену

По прагматике: современный
художник в центре
*По способу формирования
групп:* по жесту/положению
тела с элементами
тематической и мотивной
связи
*По способу объединения
работ в выставку:* по теме
(«античное», «классическое»)

“Экспозиция размещается в пяти
залах по темам: «анalogии с
маньеризмом», «анalogии с
античностью», «цветы»,
«сotворение мира». Последний,
так называемый «зал смерти»,
представляет автопортрет
художника, снятый незадолго до
его смерти.»

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_91/?lng=ru

<https://www.guggenheim.org/exhibition/robert-mapplethorpe-and-the-classical-tradition-photographs-and-mannerist-prints>